



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Polska prapremiera "Prometeusza w okowach" Ajschylosa w przekładzie Stefana Srebrnego jako zagadnienie badawcze

Author: Grażyna Golik-Szarawska

Citation style: Golik-Szarawska Grażyna. (2015). Polska prapremiera "Prometeusza w okowach" Ajschylosa w przekładzie Stefana Srebrnego jako zagadnienie badawcze. W: G. Golik-Szarawska (red.), "Wartości formalne antycznego dramatu i teatru greckiego : konferencja w 50. rocznicę śmierci Profesora Stefana Srebrnego materiały z konferencji naukowej zorganizowanej w dniu 17 października 2012 roku w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach" (S. 59-131). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Grażyna Golik-Szarawska
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Polska prapremiera *Prometeusza w okowach* Ajschylosa w przekładzie Stefana Srebrnego jako zagadnienie badawcze

1. Idearium i forma artystyczna *Prometeusza w okowach* Ajschylosa w świetle stanu badań

Rekonstrukcja idei ożywiających tragedię Ajschylosa *Prometeusz w okowach* stanowi pierwszy krok badawczy pozwalający na dokonanie rekonstrukcji przedstawienia. Dopiero stałe odniesienia w toku rekonstrukcji do zawartości ideowej dramatu uzmysławiają badaczowi, jakie treści stały się kanwą tekstu przedstawienia. Odwołania takie pozwalają stwierdzić, czy inscenizator zmierzył się z koncepcją ideową dzieła, wiernie się jej trzymając, czy też dokonując wyboru treści, z naciskiem na treści uniwersalne *semper et ubique*, albo eksponując te, które uznaje za wyjątkowo aktualne czy wyjątkowo istotne w nowych okolicznościach teatralnej realizacji *hic et nunc*. Na początku XXI wieku badania uwzględnić muszą stosowanie nowych strategii dramatyzacji klasyki pozostających w związku z przemianami epoki postdramatycznej w teatrze.

Drogą poprawną metodologicznie przy ustalaniu idearium dzieła dramatycznego jest zestawienie stanu badań i w następnej kolejności jego twórcza krytyka pod kątem nakreślonych wyżej potrzeb. Już pobieżne spojrzenie na prace traktujące o *Promethei* Ajschylosa ukazuje zgodność co do zasadniczej idei ożywiającej tragedię *Prometeusz w okowach* i koncepcji postaci protagonisty. Różnice zdają się dotyczyć ukierunkowania światopoglądowego egzegezy, przez co rozumieć należy już to wyrazistsze nastawienie na wierną rekonstrukcję poglądów filozoficzno-religijnych właściwych starożytnym Grekom, już to pojawiające się próby odczytania warstwy ideowej dzieła w perspektywie chrześcijańskiej, w tym ostat-

nim przypadku, zwykle jednak łączące obie te perspektywy. W przypadku polskiej prapremiery *Prometeusza w okowach*, która miała miejsce w Teatrze Polskim w Bydgoszczy 2 grudnia 1961 roku¹, oba stanowiska będą miały duże znaczenie dla w miarę rzetelnej rekonstrukcji przedstawienia. Nie powinno przy tym budzić zastrzeżeń użyte świadomie sformułowanie „w miarę rzetelnej rekonstrukcji” — teatrologowi zawsze towarzyszy uzasadniony niepokój, że odtworzony w toku rekonstrukcji „wizerunek dzieła teatralnego”, nie jest tożsamy z samym dziełem, którego artystyczną specyfikę określa epitet dystynkcyjny „ulotność”. Nie ulega przy tym wątpliwości, że każda rekonstrukcja jest aktem twórczym badacza i jako taka posiada osobistą sygnaturę naukowo-artystyczną.

Wyabstrahowanie idearium tragedii Ajschylosa dla potrzeb tego studium dokonane zostało na podstawie prac lub z uwzględnieniem wyników badań: Stefana Srebrnego, Tadeusza Zielińskiego, Stanisława Witkowskiego, Albina Leśky’ego, Roberta R. Chodkowskiego, Sylwestra Dworackiego, Wiktora Steffena i Tadeusza Batóga, Cezarego Rowińskiego, Jacqueline de Romilly, Wenera Jaegera oraz Maxa Schellera, Zbigniewa Kadłubka, Włodzimierza Galewicza i Doroty B. Klimanowskiej CSSF. Zagadnienie kształtu teatralnego tragedii Ajschylosa rozumiane jest przez autorkę w oparciu o wyniki badań nad tym zagadnieniem w opracowaniach wymienionych wyżej autorów oraz w pracach Olivera Taplina oraz Jerzego Axera. Ukierunkowanie krytyki badań nad wyszczególnionymi zagadnieniami podporządkowane zostało rekonstrukcji tekstu przedstawienia polskiej prapremiery *Prometeusza w okowach*, co pociąga za sobą wybór konkretnych stanowisk i propozycji badawczych z bogatej literatury przedmiotu.

Ogląd stanowisk badawczych dotyczących omawianej tragedii Ajschylosa pozwala wyodrębnić wielkie idee ożywiające utwór. Podstawową zdaje się koncepcja Ajschylosa dotycząca postępu i twórczej w nim roli Prometeusza². Uczeni, podążając w tym względzie za Wernerem Jaegerem i jego dziełem *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*³, przyjmują tezę, że sam Ajschylos, jak i jego widzowie, postrzegali poetę dramatycznego w roli nauczyciela narodu. To powszechne w Helladzie przekonanie pozwoli, na przykład Stefanowi Srebrnemu, nazywać Ajschylosa „głosicielem prawd religijnych i moralnych”⁴. Trylogię tragiczną *Prometheia* odniesie badacz do schematu moralitetowego, gdzie *Prometeusz ognionośca* będzie mówił o winie boskiego protagonisty, *Prometeusz w okowach* dotyczył będzie wymierzenia kary, a pojednanie przyniesie *Prometeusz wyzwolony*. Całość, z której zachował się jedynie

¹ Mylną datę polskiej prapremiery — rok 1968 — przynosi opracowanie: C. ROWIŃSKI: *Prometeusz*. W: *Mit człowiek literatura*. Praca zbiorowa. Wstęp S. STABRYŁA. Red. naukowy S. STABRYŁA. Wybór ilustracji Sz. GĄSSOWSKI. Warszawa 1991, dane przy ilustracji nr 12.

² S. SREBRNY: „*Prometeusz w okowach*”. W: TEGOŻ: *Teatr grecki i polski*. Wybór i opracowanie Sz. GĄSSOWSKI. Wstęp J. ŁANOWSKI. Warszawa 1984, s. 248.

³ W. JAEGER: *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*. Przeł. M. PLEZIA i H. BEDNAREK. Warszawa 2001.

⁴ S. SREBRNY: „*Prometeusz w okowach*”. W: TEGOŻ: *Teatr grecki i polski...*, s. 250—251.

Prometeusz w okowach, potraktuje tłumacz jako „tragedię teogoniczną”, co w odczuwaniu starożytnych jednocześnie stanowiło „tragedię kosmogoniczną”, której akcja trwała však „dziesiątki tysięcy lat⁵. Na tym tle Srebrny — podobnie jak znakomita większość badaczy zagadnienia — podkreśli wielkość kreacji protagonisty:

Prometeusz imponuje przede wszystkim wspaniałością swojej postawy, niezłomnością i nieugiętością charakteru, cechy te zasłaniają, odsuwają na dalszy plan jego rysy ujemne, które Grek łączył z wyobrażeniem Tytana. Z nieokiełznaną, buntowniczą samowolą i pychą [...]⁶.

Badania nad kwestią prometejską zawdzięczają Wernerowi Jaegerowi otwarcie refleksji na „tragizm budowniczego cywilizacji”. Rozważania w tej perspektywie przyniosły wiele ważnych i błyskotliwych rozstrzygnięć.

Rozwinięcie zasadniczej idei tragedii, za jaką uznaje się problem Prometeusza jako twórcy kultury i sprawcy postępu ludzkości, stanowi bez wątpienia jego miłość do ludzi, najczęściej utożsamiana przez piszących z miłosierdziem. Robert R. Chodkowski akcentował będzie w tym kontekście filantropię Prometeusza jako główną przyczynę sprawczą jego działania. Ten aspekt pojawi się również na początku rozważań Włodzimierza Galewicza, który w swym studium *Z Arystotelesem przez greckie tragedie* skupił się jednak na osamotnieniu boga, który nie doświadcza wdzięczności ludzi za ofiarowany im dar. Odwołując się do filozofii Arystotelesa, przede wszystkim *Etyki nikomachejskiej* rozpatrywał będzie tkwiący u podłoża dostrzeżonej sytuacji „paradoks dobroczyńcy”. Nie sposób nie dodać, że ten problemat w ujęciu arystotelesowskim, zajął uwagę św. Tomasza z Akwinu, o czym przypomina Galewicz. Uczony udowadnia, że Prometeusz stworzył człowieka, usposabiając go do twórczego działania, jako że człowiek „czeka na swego tytana kultury i cywilizacji”. Prometeusz uczynił człowieka na swój wzór „przemyślnym”. Jako artysta, którego miłość własna spełniła się w akcie twórczym, nie oczekuje wdzięczności:

Miłość własna artysty spełnia się w jego twórczości i przez nią promieniuje na tworzone dzieło. Stąd również owa paradoksalna, nie zrażająca się niewzajemnością miłość obdarzającego do obdarowanych⁷.

Z genialną intuicją dostrzega to Ajschylos we fragmentach swojej tragedii teogonicznej mówiących o ludziach.

Z pojmowaniem Prometeusza jako twórcy człowieka współbrzmi teza Albina Lesky’ego, który dopełni kwestię istotnym stwierdzeniem: „On pierwszy

⁵ S. SREBRNY: *Tragedia kosmogoniczna*. W: TEGOŻ: *Teatr grecki i polski...*, s. 260.

⁶ Tamże, s. 261.

⁷ W. GALEWICZ: *Prometeusz, czyli paradoks dobroczyńcy*. W: TEGOŻ: *Z Arystotelesem przez greckie tragedie. Glosy i ilustracje do „Etyki nikomachejskiej”*. Kraków 2002, s. 305.

uczynił z człowieka istotę duchową, zdolną zwyciężać materialne przeszkody i interpretować znaki”⁸. Uczony ten, pojmując *Prometeię* za Waltherem Krausem „jako drogę od praprzeciwności do harmonii”⁹ dopełni istniejące interpretacje w duchu profecji chrześcijańskiej:

W ten sposób stajemy po stronie tych, którzy w *Prometeuszu w okowach* widzą przygotowanie do zawarcia zgody między gwałtem i sprawiedliwością, władzą i porządkiem wywodzącym się z ducha, a w zakończeniu pradawnych walk o władzę w niebie — początek nowego okresu historii świata¹⁰.

Idea, na której funduje się świat przedstawiony tragedii Ajschylosa, jest wolność i związany z jej obroną bunt przeciwko bezprawiu oraz tyranii, o czym traktują studia, w tym Stanisława Witkowskiego, Stefana Srebrnego i Roberta Chodkowskiego. Ostatni z tych badaczy podkreślał będzie „niezlomność postawy bohatera i jego pogardę dla prześladowców”, pisząc: „Prometeusz nie przyjmuje bowiem kary, jaka go spotyka, z uległością i pokorą. Jest buntownikiem przeciwko bezprawiu i tyranii”¹¹.

W trzecim rozdziale monografii *Ajschylos i jego tragedie*, zatytułowanym *Myśl religijna Ajschylosa*, uczony sytuuje problem walki Zeusa i Prometeusza w obrębie myśli religijnej greckiego poety dramatycznego, zmagając się równocześnie z niekonsekwencją w obrębie tezy fundamentalnej dla wiary Ajschylosa, mówiącej o sprawiedliwości i nieomyślności Zeusa obecnej we wszystkich jego tragediach oprócz *Prometeusza w okowach*¹².

Chodkowski stara się nie przekraczać w swych rozważaniach ram określonych przez wierzenia religijne starożytnych Greków, jednak udowodniony w toku wywodu pogląd o silnych monoteistycznych rysach religijnej myśli Ajschylosa, nieodparcie wiedzie ku refleksji w duchu religii chrześcijańskiej¹³.

Witkowski w swych rozważaniach nad pojmowaniem postawy prometejskiej w starożytności i w okresie nowożytnym, dokonał istotnej obserwacji:

Zgodnie z intencją poety Prometeusz budzi najżywsze współczucie widza, ale nie jest bez winy. Usiłował on zakłócić porządek rzeczy wskazany przez przeznaczenie i przez wolę władcy świata. Wieki nowsze pojęły jednak Prometeusza inaczej niż chciał jego twórca. Widziano w nim tylko

⁸ A. LESKY: *Tragedia grecka*. Przeł. M. WEINER. Kraków 2006, s. 150.

⁹ Tamże, s. 157.

¹⁰ Tamże.

¹¹ R.R. CHODKOWSKI: „Prometeusz w okowach”. W: TEGOŻ: *Ajschylos i jego tragedie*. Lublin 1994, s. 297, 321.

¹² R.R. CHODKOWSKI: *Myśl religijna Ajschylosa*. W: TEGOŻ: *Ajschylos i jego tragedie...*, s. 389—390.

¹³ Tamże, *passim*.

ofiare przemocy, nie dającą się ugąć ciemieży, symbol triumfu moralnego człowieka pokonanego nad zwycięską przemocą. Stworzono nawet pojęcie „prometeizmu” na określenie wszelkiego buntu przeciw potęgom wyższym, zwłaszcza bóstwu. Wyrażenie „prometejskie porywy” przeszło do skarbnicy wszystkich języków cywilizowanych¹⁴.

Zbigniew Kadłubek, tłumacz *Prometeusza w okowach* na język śląski, wiedziony fascynacją poematem Percy’ego Bysshe Shelley’a *Prometeusz uwolniony z więzów*, zobrazuje kwestię zmagania Prometeusza z Zeusem w perspektywie symbolicznej:

Zeusa można tutaj uznać za personifikację władzy, siły, sprawiedliwości, Prometeusza zaś za uosobienie wolnej wyobraźni i porywów duszy, a także współczucia. Walczą więc: potęgą prawa z potęgą miłosierdzia. Akcją byłby pewien proces, w którym dochodzi do głosu prawda, że władza (Zeus) nie radzi sobie bez ducha, wyobraźni, współodczuwania (Prometeusz). Dogmat, prawo nie włada niczym bez wyobraźni. Potęgą władzy, panowanie Zeusa, które na początku sztuki wydaje się bezsporne, pewne, niezmiennie, w finale dramatu wydaje się wątpliwe, podważone, zachwiane, choć Prometeusza przywala skała. Władza nie potrafi zapanować nad duchem. W posiadaniu tej wiedzy znajduje się Prometeusz¹⁵.

W konsekwencji Kadłubek stwierdza, że dopiero w procesie przenikania wartości etyczno-moralnych usymbolizowanych w tragedii Ajschylosa przez Zeusa i Prometeusza dojdzie do ustanowienia kosmicznej harmonii pomiędzy boską wszechwładzą a mocą współodczuwania, miłosierdzia.

W kolejnych ogniach refleksji badacz rozstrzyga sprawę przesłanek, które pozwalają nazwać *Prometeusza w okowach* tragedią postępu. W jego ujęciu nie przesądza o tym bunt jednostki, lecz mozół nauki przez cierpienie:

tekst traktuje o uczeniu się przez całe życie, nieustannym poznawaniu, mowieniu się ze sobą, przekraczaniu siebie. Przeskoczyć własne ograniczenia, małość, małostkowość, egoizm. Zwłaszcza wtedy przekraczamy granice niedoskonałości naszego jestestwa, jeśli nauka przychodzi do nas przez cierpienie, ból, ćwiczenie, doświadczenie, czyli dyskomfort. Ludzkość nie osiągnęła nigdy wielkich rzeczy stawiając sobie za cel wygodę. Mądrość z cierpienia, z trudnego doświadczenia świata i bliźnich, z doznawania życia zawiera się w formule: *πάθει μάθος* (*pathei mathos*) — nauczony cierpieniem¹⁶.

¹⁴ S. WITKOWSKI: „*Prometeusz w okowach*”. W: TEGOŻ: *Tragedia grecka*. T. 1. Lwów 1930, s. 188.

¹⁵ Z. KADŁUBEK: *Od tłumacza*. W: AJSCHYLOS: *Prōmytojs przibity*. Ślōnskō translacyjō TENŻE. Kōtōrż Mały 2013, s. 69.

¹⁶ Tamże, s. 71—72.

W niniejszym opracowaniu obecne jest przeświadczenie, że kwestią fundamentalną *Prometeusza w okowach* jest cierpienie postrzegane w perspektywie winy tragicznej — „winy niezawinionej”. W tragedii Ajschylosa problem ten obrazują cierpienia Prometeusza oraz Io. Stąd scena z Io wypełniona jej wielką monodią, wypowiedziami Prometeusza i komentarzem Chóru w oczach badacza zyskuje ważne znaczenie ideowe i strukturalne. Witkowski przypomniał o znaczącej reinterpretacji mitu dokonanej przez Ajschylosa:

Mit o Ionie jest w porównaniu z tymże mitem w *Hiketydach* uszlachetniony. W naszej sztuce nie ma już mowy o uściskach Zeusa. Poetę raziło, że Io miała się tułać ciężarna. W *Hiketydach* Io jest pół krową, pół kobietą, w *Prometeuszu* dziewicą z różkami¹⁷.

Albin Lesky słusznie nazywa monodię Io „dramatem w dramacie”. Srebrny podkreśla niezwykłość tej koncepcji w twórczości Ajschylosa. Witkowski daje błyskotliwą interpretację dramaturgiczną tych partii. Badacz zauważa bowiem, że Prometeusz posiadający rysy chrystologiczne, znosi cierpienia jak człowiek, by widz mógł zrozumieć jego cierpienie i ocenić wielkość jego ofiary. Artyzm Ajschylosa widzi on w tym, że uczucia i język cierpiącego Prometeusza nie są niezmiennie w toku akcji. Do sceny z Io Tytan skarży się wielokrotnie na swój los. Gdy natomiast znajduje się w jej obliczu, myśl opromienia mu nadzieja, widzi w niej bowiem matkę swego przyszłego oswobodziciela.

Zasługą studium Doroty B. Klimanowskiej CSSF zatytułowanego *Wymiary ludzkiego cierpienia w świecie tragedii — Cyprian Norwid wobec starożytnych*¹⁸ jest uznanie cierpienia „rdzeniem tragedii” i ukazanie możliwości analizy jego przejawów w obrębie różnych porządków eschatologicznych i rozumienia pojęcia *sacrum*. W toku egzemplifikacji tej tezy przywołuje tragedie antyczne, będące przejawem religii starożytnych Greków z przynależną jej nauką przez cierpienie (*pathei mathos*) i tragedie Norwida w ich łączności z chrześcijaństwem.

Badaczka uwypukla etyczny i eschatologiczny wymiar cierpienia jako wejścia w sakralny wymiar męki. Skupia przy tym uwagę na cierpieniu ekspiacyjnym, „które rodzi dobro, a człowieka sytuuje w obszarze transcendencji”¹⁹. We wnioskach określa granice religijnej myśli tragików greckich, pisząc:

Norwidowe tragedie nie dopuszczają do głosu pesymizmu bliskiego Eurypidesowi i Sofoklesowej pokornej wiary intelektualisty, bo w mentalnym

¹⁷ S. WITKOWSKI: „Prometeusz w okowach”..., s. 189.

¹⁸ D.B. KLIMANOWSKA CSFF: *Wymiary ludzkiego cierpienia w świecie tragedii — Cyprian Norwid wobec starożytnych*. W: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*. Red. H. KRUKOWSKA, J. ŁAWSKI. Bydgoszcz 2005, s. 559—577.

¹⁹ Tamże, s. 576.

świecie Norwida fatum pojawiające się w jakiegokolwiek szacie można pokonać. Cierpienie zatem w przybliżeniach i parabolach poety przenikniętych tragizmem zawsze zyskuje sens; to dlatego Norwidowi *rzecz o bólu i stosunku bólu do żywota* (III, 366) nie ogranicza się do wymiaru psychologicznego czy nawet ontologicznego (antropologicznego), lecz sięga po etyczny i eschatologiczny, nadając mu nawet znamię sakralności. Czyni to ostatecznie przez odniesienia do ukrzyżowanego Boga, który — inaczej niż nieznający bólu mieszkaniiec Olimpu — wszedł w ludzką udrękę. Myślę, że wybierając takie płaszczyzny refleksji prowadzonej wokół zjawiska ludzkiego cierpienia, poeta staje się także wiernym kontynuatorem tragików antycznych²⁰.

Przywołane studium i omówione wątki analityczne prowadzą ku możliwości podobnego ukierunkowania refleksji nad zawartością Ajschylosowego *Prometeusza w okowach*. Uznanie wyodrębnionego przez badaczkę w tragediach Ajschylosa i Sofoklesa „fatalizmu etycznego i metafizycznego” pozwala na ukazanie *Promethei* w zaproponowanej przez Tadeusza Zielińskiego religijno-kulturowej perspektywie „współzawodniczkich chrześcijaństwa”²¹. Swoista równoległość, paralelizm tragicznych wątków cierpienia boga i człowieka, katuszy Prometeusza i męki Io, uznana być może za torowanie drogi wrażliwości ludzkiej uzdolnionej przez myśl starożytnych do odczuwania tego wielkiego problemu teologicznego. W tragedii Ajschylosa dochodzi w tym kontekście do nakreślenia perspektywy nadziei na odmianę losu cierpiących, powrotu Prometeusza do boskiego panteonu i heroizacji Io.

Jeśliby pójść dalej tym tropem, to nieodparcie nasunie się nam, nieobce wszak autorom studiów nad *Prometeuszem w okowach*, porównanie z biblijnym Hiobem. Przy tak ukierunkowanej refleksji autorka niniejszego opracowania skłania się ku ujęciu problemu Hioba przez Karola Wojtyłę w jego dramacie *Hiob*²², traktowanym przez egzegetów jako źródło rozważań przyszłego papieża o naturze cierpienia, które znalazły ostateczny wyraz w Liście apostołskim Jana Pawła II *Salvifici doloris — o chrześcijańskim sensie ludzkiego cierpienia*²³.

²⁰ Tamże, s. 577.

²¹ Przykładowo: T. ZIELIŃSKI: *Hermes Trismegistos*. Studium z cyklu: „Współzawodnicy chrześcijaństwa”. Zamość 1920; TEGOŻ: *Piękna Helena*. Studium z cyklu: „Współzawodnicy chrześcijaństwa”. Zamość 1920; TENŻE: *Rzym i jego religia*. Studium z cyklu: „Współzawodnicy chrześcijaństwa”. Zamość 1920 oraz: *Iż żyzni idiej. Naucz'no-popularnyje stat'i*. T. 3: *Sopierniki christianstwa*. S. Pietierburg 1907. Pod uwagę wziąć również należy wiele wątków monumentalnego cyklu Tadeusza ZIELIŃSKIEGO *Religie świata antycznego*.

²² K. WOJTYŁA: *Hiob: drama ze Starego Testamentu*. Wrocław 2003.

²³ JAN PAWEŁ II: *List apostołski Ojca Świętego Jana Pawła II Salvifici doloris o chrześcijańskim sensie ludzkiego cierpienia*. Wrocław 2001.

Klimanowska odwołuje się w swym studium do poglądów Maxa Schelera zawartych w studium *O zjawisku tragiczności*²⁴ i przywołuje jego rozważania na temat „tragicznego smutku” jako zjawisku tragiczności, aury tragizmu. Filozof stwierdza ewokację „smutku tragicznego” w tragedii Ajschylosa w postaci najdoskonalszej:

smutek tragiczny nachodzi nas niejako z zewnątrz za pośrednictwem duszy, domagają się go postaci i zdarzenia *tragiczne*. Tragedia Ajschylosa zwłaszcza umie wywoływać w niezrównanej czystości to zabarwienie smutku²⁵.

Własnością Schelera jest uformowanie kategorii „Prometeusze moralni”, którzy są protagonistami w tragedii życia i w jej artystycznych wcieleniach. Wydaje się, że w kontekście dalszych rozważań, będących treścią niniejszego opracowania, zakres tej kategorii pozwala na uzasadnienie polskiej prapremiery *Prometeusza w okowach* w odniesieniu do osoby Profesora Srebrnego, uwikłanego — jak się dalej okaże — wbrew własnej woli w okoliczności natury politycznej.

„Prometeusz moralny” to w ujęciu filozofa bohater tragiczny, jednostka szlachetniejsza, to ktoś:

któ żyjąc w pełni tysiącrotnie ustopniowanych ludzkich i innych stosunków moralnych, mając przed oczyma subtelnie zróżnicowane państwo wartości moralnych i z góry widząc wyższe wartości, niż inni, spełnia przez to swój obowiązek, że wartości, które [je]mu są dane jako najwyższe, przenosi nad inne i urzeczywistnia je w aktach woli i w działaniu²⁶.

W ujęciu Schelera „Prometeusz moralny” różni się od „Prometeusza technicznego” — kradnącego Zeusowi ogień — wyższym stopniem tragiczności z uwagi na obecną w jego świadomości intuicję nierozpoznaną dotąd wartości moralnej. Tragiczny bohater tego typu „popada” w winę: „»wina« niejako przychodzi do bohatera, a nie on do winy”²⁷. Wina tragiczna „Prometeusza moralnego” ma szczególne nacechowanie:

Winę tragiczną, w którą bohater *popada*, raczej to charakteryzuje, że każda z treści, należących do zakresu jego możliwego wyboru, która

²⁴ M. SCHELER: *O zjawisku tragiczności*. Przetłumaczył z upoważnienia Autora R. INGARDEN. W: ARYSTOTELES, DAVID HUME, MAX SCHELER: *O tragedii i tragiczności*. Z języka greckiego, angielskiego, niemieckiego przełożyli W. TATARKIEWICZ, T. TATARKIEWICZOWA, R. INGARDEN. Wybór, przedmowa i opracowanie W. TATARKIEWICZ. Kraków 1976.

²⁵ Tamże, s. 64—65.

²⁶ Tamże, s. 86—87.

²⁷ Tamże, s. 92.

się przed nim zarysowuje, jest *grzesznym* działaniem lub zaniedbaniem czegoś, tak że skutek tego bohater przed jakimś rodzajem winy nie ma ucieczki i pada koniecznie jej ofiarą nawet przy wyborze tego, co względnie *najlepsze*²⁸.

W omawianym przypadku podmiot, jądro tragiczności, zasadza się w ujęciu filozofa na „popadaniu” w winę kogoś o czystej woli. Na domiar, na zasadzie *noblesse oblige*, jednostka szlachetniejsza obciąża siebie moralną winą i zostaje zdruzgotana w wymiarze potocznej rzeczywistości. Scheler nadaje heroicznemu gestowi „Prometeusza moralnego” szczególny walor:

I wydaje się jakby szczególnym powabem tego rodzaju tragiczności, gdy jednostka szlachetniejsza obciąża się jeszcze winą moralną, którą nie obciążyli się jej przeciwnicy, a równocześnie przy absolutnej ocenie wartości moralnych, faktycznie przez nią urzeczywistnionych wysoko przetrasta swych wrogów. Właśnie dlatego, że — odpowiednio do swego bogatszego i wyższego zakresu obowiązków — łatwiej może stać się *winna* niż indywiduum mniej szlachetne, jest z góry zagrożona pod względem moralnym. I to zagrożenie ma już samo w sobie coś tragicznego, ponieważ je jednostka zarówno zawdzięcza, jak i winna jest swej szlachetniejszej naturze²⁹.

Rekonstrukcja przedstawienia w Teatrze Polskim w Bydgoszczy wskazuje, że spektakl zmuszał do przeżycia egzystencjalnego, które w ujęciu Roberta Chodkowskiego „pozostanie symbolem postawy nieugiętej i bezkompromisowej”³⁰. Na scenie dział się przejmujący dramat opuszczenia, jeśli się odwołać do określenia Galewicza³¹. Dramat ten ewokował problem jednostki i jej wyborów moralnych w obliczu tyranii oraz milczącą tragedię niezawinionego cierpienia. Przedstawienie emanowało humanistycznym patosem prometejskiego mitu, ale postrzeganym przez pryzmat doświadczenia egzystencjalizmu, który zdobył rację bytu w polskim teatrze po 1956 roku. Wiele wskazuje na to, że dramat „moralnego prometeizmu” toczył się za kulisami, w okowach ówczesnej rzeczywistości.

Wybór największej w dziejach ludzkości tragedii kosmogonicznej i teogonicznej zarazem był wyrazem milczącego dramatu ofiar reżimu, który w przypadku Profesora Srebrnego miał swój początek w Częstochowie w 1955 roku.

²⁸ Tamże, s. 93.

²⁹ Tamże, s. 87—88.

³⁰ R.R. CHODKOWSKI: „Prometeusz w okowach”. W: TEGOŻ: *Ajschylos i jego tragedie...*, s. 321.

³¹ W. GALEWICZ: *Prometeusz, czyli paradoks dobroczyńcy*. W: TEGOŻ: *Z Arystotelesem przez greckie tragedie...*, s. 297—310.

W świetle tym zyskuje potwierdzenie konstatacja Schelera: „Tragedia Ajschylosa wywołuje dziś na pewno całkiem odmienne uczucia niż za jego czasów, natomiast zawarty w niej tragizm może być dostępny każdej epoce”³².

Kolejnym zagadnieniem istotnym przy rekonstrukcji prapremiery w Teatrze Polskim w Bydgoszczy jest zestawienie i krytyka stanu badań nad formą artystyczną tragedii Ajschylosa *Prometeusz w okowach*, a przede wszystkim nad „kształtem teatralnym”/„wizją sceniczną” utajonymi w słowie dramatycznym, strukturze i kompozycji utworu. Celem dalszego postępowania badawczego będzie zatem ukazanie w świetle dostępnych opracowań performatywnego aspektu analizowanej tragedii. Zadaniem nadrzędnym będzie refleksja nad wykorzystaniem przez twórców polskiej prapremiery *Prometeusza w okowach* sugestii inscenizacyjnych wpisanych w tekst dramatyczny. Na tej drodze ujawniony zostanie stosunek do antycznej konwencji teatralnej, stopień wierności tradycji oraz charakter twórczych przekształceń antycznego wzorca.

Bez wątpienia prekursorskie ustalenia w tym zakresie zawdzięczamy samemu Stefanowi Srebrnemu. Jego analizy *Promethei*, w tym przede wszystkim zachowanego w całości *Prometeusza w okowach*, ukierunkowane zostały na wydobywanie z tekstu dramatycznego wizji scenicznej zaprojektowanej przez Ajschylosa. Uczony wierny jest swej fascynacji wizją teatru wyrastającą z ducha Wielkiej Reformy Teatru, skąd czerpie przesłanki do swej koncepcji „epok teatralnych” w dziejach teatru oraz widzenia w tej perspektywie konwencji teatru ateńskiego z V wieku p.n.e. Ajschylosa skłonny jest postrzegać jako „artystę teatru” w rozumieniu zaproponowanym przez Edwarda Gordona Craiga, a więc równocześnie poetę dramatycznego i inscenizatora. Z tego też względu kształt teatralny *Prometeusza w okowach* rozumie jako podporządkowany kryteriom sceny umownej, a nie naturalistycznej³³. Styl tej tragedii Ajschylosa opisze jako „teatr monumentalno-misteryjny” i przede wszystkim zwróci uwagę na jej „widowiskowość”. Tę ostatnią opisze w takich słowach:

Wspomniana wyżej prostota kompozycji dramatycznej łączy się u Ajschylosa z silnie zaakcentowaną widowiskowością. Nie abstrakcyjna dramatyczność, nie kunsztowność konstrukcji fabularnej, ale misteryjna widowiskowość, wizja teatralna, współdziałająca ze słowem i muzyką i tą trójjedyną całością dającą widzowi możność wycucia rzeczy, bezpośrednio nie dających się wypowiedzieć, jest punktem ciężkości jego dramaturgii. Ajschylos lubi operować gromadami, chętnie wprowadza dodatkowe chóry, wjazdy uroczyste, procesje religijne — to ważny element jego teatru. Obrazem, ugrupowaniem działa nie mniej niż słowem. Oto pośrodku orkiestry do

³² M. SCHELER: *O zjawisku tragiczności...*, s. 53.

³³ S. SREBRNY: „*Prometeusz w okowach*”. W: TEGOŻ: *Teatr grecki i polski...*, s. 253.

skały przykuty, wysoko ponad głowami innych wzniesiony Prometeusz, a dookoła niego chór współczujących wodnic-Okeanid³⁴.

Kolejnym istotnym wyznacznikiem „kształtu teatralnego” *Prometeusza w okowach* uzna Srebrny właściwy obrazowaniu Ajschylosa „zmysł ogromu” o wielkich walorach scenicznych:

Zmysł ogromu uderza nas w Aischylosie przede wszystkim. Jego trylogia o Prometeuszu, z której posiadamy tylko część pierwszą, zdumiewa ogromem skali: od przykucia Prometeusza na początku pierwszej tragedii do uwolnienia go przy końcu drugiej upływało lat trzydzieści tysięcy; personel trylogii składał się wyłącznie z istot boskich i półboskich — ani jeden człowiek nie zjawiał się na scenie. Akcja ocalałej tragedii rozgrywa się — w wyobraźni poety — na tle dzikiej, majestatycznej natury; niebotyczne skały pustkowia scytyjskiego i niezmierzone przestwory morza słuchają skarg spętanego Tytana. Aischylos w ogóle, jak słusznie zauważono, w wysokim stopniu posiada rzadkie u ludzi starożytnych odczucie piękna surowego, dzikiego pejzażu. Wzniosły jest Aischylos i straszliwy; budzi grozę tragiczną, przeraża³⁵.

W kwestii konwencji teatru ateńskiego, w ramach której mieści się przedstawienie omawianej tragedii, z uwagi na wczesne datowanie przez niego prapremiery — po 467 roku p.n.e., uzna że sceneria była bez budynku w głębi, a dominowało podium ze skałą lub grupą skał wysoko wyniesionych nad poziom podłoża. Pewne wątpliwości w tej mierze pojawią się w prowadzonym przez uczonego wywodzie w miejscu, gdzie pojawia się konieczność rekonstrukcji scen przybycia Okeanid i Okeanosa. Uzna, że maszyny do latania potrzebowałyby budynku *skéne*, natomiast problem rozwiązania wspomnianych momentów jest kwestią sporną wśród znawców zagadnienia.

Wiele miejsca, co pozostaje w zgodzie z ogromną wagą, jaką przywiązywał do wielokrotnie przezeń poruszanej kwestii teatralizacji partii chóralnych, poświęci Srebrny Chórowi Okeanid. Dostrzegając niezwykle w przypadku Ajschylosa wymiar partii chóralnych, ograniczonych w tej tragedii do jednej ósmej całości, wyciągnie wnioski co do ograniczenia choreografii w dziedzinie ruchu scenicznego i jego amplitudy, co mogło w efekcie prowadzić do braku ewolucji tanecznych. Z tego względu umieści Chór na podium, a nie na orcestrze, co niesie za sobą nowy typ relacji pomiędzy protagonistą a Chórem. Zaznaczy w tej samej perspektywie problem usytuowania Io w przestrzeni scenicznej i choć nie poda konkretnych rozwiązań, podkreśli szeroki ruch

³⁴ S. SREBRNY: *Aischylos*. „Biblioteka Reduty”. L. 4. Wydawnictwo Towarzystwa Przyjaciół Reduty. Warszawa 1925, s. 37—38.

³⁵ Tamże, s. 28—29.

taneczny, którego wymaga jej monodia i przypomni, że tekst sytuuje ją na jakimś wzniesieniu.

Porywającą eksplikację znajdzie w lekturze Srebrnego zagadnienie teatralnego wymiaru milczenia Prometeusza, którego analizę poprowadzi na tle rozważań o mistrzostwie Ajschylosa, w tym zakresie dającym się obserwować również w innych jego utworach. Tym samym podkreśli znaczenie milczenia w kształcie teatralnym *Prometeusza w okowach* jako istotnego środka wyrazu dramatycznego³⁶.

Przy tak ukierunkowanej egzegezie Srebrny zdecydowanie wykluczy użycie manekina czy kukły w scenie przykuwania Tytana do skały, o co toczą boje filologowie klasyczni ustalający problem rozwiązań scenicznych przedstawienia tragedii Ajschylosa. Znaczącą kwestią w dalszych wywodach na temat performatywnego odczytania tekstu tragedii jest przekonanie uczonych, których poglądy będą referowane, o tym, że prapremiera tragedii odbyła się w przestrzeni teatru ateńskiego, dla której charakterystyczny był już budynek *skéne*, co dowodzi późniejszego datowania przez wymienionych autorów wystawienia tragedii.

W nurcie ukierunkowanych na performatywną lekturę tekstu dramatycznego badań w obrębie filologii klasycznej, zapoczątkowanych na gruncie polskim pracami Stefana Srebrnego, należy obecnie omówić najdonioślejsze w tej dziedzinie wyniki badań Roberta R. Chodkowskiego. Ustalenia uczonego na temat *Prometeusza w okowach* odnieść należy do odkrytej i opisanej przez niego techniki dramaturgicznej widocznej u Ajschylosa, uwzględniającej deskrypcję supletywną oraz audiodeskrypcję supletywną tekstu dramatycznego³⁷. Przyjęcie i zastosowanie tej metody wzbogaca odbiór wyodrębnionych przez badacza obrazów w strukturze *Prometeusza w okowach*³⁸.

Chodkowski wyodrębnia w tragedii pięć obrazów scenicznych. Dwa z nich, czyli pierwszy — przykuwania Prometeusza do skały i finałowy — będący

³⁶ S. SREBRNY: „*Prometeusz w okowach*”. W: TEGOŻ: *Teatr grecki i polski...*, s. 252.

³⁷ Zwięzłą definicję zjawiska autor formułuje w słowach (R.R. CHODKOWSKI: *Teatr ateński w czasach Sofoklesa*. W: SOFOKLES: *Tragedie*. T. 1: *Ajas, Trachinki, Filoktet, Edyp w Kolonos*. Przełożył, wstępami i przypisami opatrzył R.R. CHODKOWSKI. Lublin 2009, przypis 45, s. 30): „Wprowadzony przeze mnie termin »deskrypcja supletywna« (lub »audiodeskrypcja supletywna«, gdy jest mowa o audytywnym odbiorze sztuki) określa technikę stosowaną już przez Ajschylosa, polegającą na sugerowaniu widzowi, że powinien on widzieć więcej, niż przedstawia konwencjonalna scenografia czy zewnętrzny wygląd postaci. Punktem wyjścia do niej jest zawsze jakiś podkład materialny, co odróżnia ją od deskrypcji czysto literackiej”.

³⁸ Robertowi R. Chodkowskiemu zawdzięczamy globalną analizę obrazów scenicznych budujących strukturę *Prometeusza w okowach*. Uczony w toku wywodu z godną najwyższego podziwu akrybią zestawia przy tym stan badań polskich i obcych nad każdym niemalże elementem rekonstruowanej przez siebie całości, poddając go twórczej krytyce naukowej.

obrazem kosmicznej katastrofy, postrzega w funkcji strukturalnej polegającej na wyobrażeniu trwania męki Prometeusza w wymiarze kosmicznym, beczasowym. Trzy inne, a więc obrazy Okeanid, Okeanosa i Io, stanowią w zaproponowanym ujęciu całości dynamiczne i czasowe, ukazujące dynamikę, zmienność i zjawiskowość sekwencji przebiegu dramatycznego. Ważną konstatacją jest uznanie obrazu pierwszego, Prometeusza przybitego do skały, za dominantę kształtu teatralnego tragedii Ajschylosa. Przy tych założeniach przebieg dramaturgii widowiska jawi się w relacji uczonego w sposób następujący:

Trwanie obrazu scenicznego związanego Prometeusza jest demonstracją trwania jego męki, natomiast szybko zmieniające się epizodyczne obrazy Okeanid, Okeanosa i Io właśnie przez swe następstwo i szybkie zmiany przyczyniają się do wytwarzania wrażenia upływu czasu, poczucia, że wszystko się zmienia, a tylko męka Prometeusza trwa bez końca³⁹.

W tym kontekście zwracają uwagę rozważania badacza na temat charakteru i funkcji milczenia Prometeusza. Bazują one na stwierdzeniu, że ten środek wyrazu buduje strukturę postaci i wytwarza napięcie dramatyczne. W wymiarze teatralnym określona zostaje niezwykła moc jego wymowy, która „silniejsza jest od najgłośniejszego krzyku”⁴⁰.

Istotna sugestia Chodkowskiego dotyczy lektury tragedii ze zwróceniem baczej uwagi na charakterystyczną dla Ajschylosa metodę twórczą polegającą na stosowaniu kontrastów w funkcji estetycznej i ideowej. Kolejnym wskazaniem jest potrzeba uwzględnienia w toku lektury kategorii „nadzwyczajności” w konstruowaniu kształtu teatralnego tragedii, której działanie się obejmuje przesłrzeni greckich bogów i heroin oraz herosów.

W kwestiach konwencji teatralnej wpisanej w wizję sceniczną poglądy Chodkowskiego wynikają z późnego datowania przezeń premiery i konsekwentnego przyjęcia obrazu architektury teatru ateńskiego z budynkiem *skéne*. Niezwykle sugestywna jest przy tym propozycja uczonego, by postrzegać budynek *skéne* w strukturze obrazu na zasadzie teatralnej iluzji kamiennego monumentu⁴¹. W sygnalizowanych już wcześniej kwestiach spornych uwzględnia badacz propozycje innych uczonych, przykładowo: skrzydlatego wozu Okeanid umiejscowionego na dachu *skéne*, jak chce Arthur Wallace Pickard-Cambridge⁴².

W omawianym nurcie badań zorientowanych na performatywną lekturę tekstu dramatycznego mieszczą się propozycje badawcze Jerzego Axera przed-

³⁹ R.R. CHODKOWSKI: „Prometeusz w okowach”. W: TEGOŻ: *Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1975, s. 58.

⁴⁰ R.R. CHODKOWSKI: „Prometeusz w okowach”. W: TEGOŻ: *Ajschylos i jego tragedie*, s. 297.

⁴¹ R.R. CHODKOWSKI: *Teatr ateński w czasach Sofoklesa*. W: SOFOKLES: *Tragedie...*, s. 29—30.

⁴² Por. R.R. CHODKOWSKI: *Ajschylos*. W: *Literatura Grecji starożytnej*. Red. H. PODBIELSKI. T. 1: *Epika — Liryka — Dramat*. Lublin 2005, s. 712—714.

stawione w studium *Teksty tragików greckich jako scenariusze*⁴³. Zaslugą opracowania tego autora jest odczytanie zaproponowaną przez siebie metodą kształtu scenicznego prapremierowych wystawień tragedii w teatrze ateńskim w V wieku p.n.e., z równoczesną próbą rekonstrukcji zarysu projekcji wizualno-słuchowej generowanej w wyobraźni widza ateńskiego.

Axer traktuje tekst dramatyczny jako scenariusz, zapis widowiska teatralnego. Bliskie mu jest przy tym teatrologiczne poszukiwanie w tekście dramatycznym „kształtu teatralnego”/„wizji scenicznej” — „pre-performance” przedstawienia. Z tym że w odniesieniu do greckiej tragedii wyraża pogląd, wedle którego kształt teatralny dramatu jest odbiciem jego wersji prapremierowej. Formuluje rzecz następująco:

Zamiast patrzeć na dramat jako na matrycę, z której odbijane mogą być kolejne warianty — przedstawienia, trzeba za matrycę uznać niegdysiejszą prapremierę, a tekst za „pośmiertną maskę” zdjętą z tego wydarzenia⁴⁴.

Jeśli przyjąć, że grecki poeta dramatyczny pisał na określony ściśle konwencją instrument teatralny i najczęściej sam był inscenizatorem swego dzieła, pogląd ten może być bliski prawdzie. Podobnie — choć nie identycznie — rzecz by się przedstawiała w takim ujęciu z dramatem szekspirowskim czy hiszpańskim z okresu Siglo de Oro, co warte jest przemyślenia.

Uczony odrzuca didaskalia jako nośnik informacji scenicznej w zgodzie z genezą tragedii jako gatunku i skupia swą uwagę na walorach teatralnych słowa dramatycznego. Tu przychodzą mu z pomocą jego wcześniejsze studia nad naturą słowa w gatunkach literacko-teatralnych starożytności⁴⁵ oraz semiologiczna koncepcja Jerzego Kreczmara dotycząca natury obrazów teatralnych⁴⁶.

W odwołaniu do konwencji teatru ateńskiego w V wieku p.n.e. zajmuje uwagę badacza kształt architektury scenicznej, gdzie w zgodzie ze swymi wcześniejszymi poglądami widzi „tanecznę”, w oparciu o odkrycia archeologiczne Pöhlmana⁴⁷ „prostokątną, zapewne z zaokrąglonymi i wysuniętymi ku budyn-

⁴³ J. AXER: *Teksty tragików greckich jako scenariusze*. W: *Literatura Grecji starożytnej*. Red. H. PODBIELSKI. T. 1: *Epika — Liryka — Dramat*. Lublin 2005, s. 647—668.

⁴⁴ Tamże, s. 649.

⁴⁵ J. AXER: Cz. I. *Wśród scenariuszy greckich i łacińskich*. W: TEGOŻ: *Filolog w teatrze*. Warszawa 1991. Zob. *Słowo i obraz w teatrze greckim i rzymskim: kłopoty czytelnika*, s. 11—31; *Nota o didaskaliach w tragedii greckiej*, s. 39—47; *Wokół sceny i wokół mównicy (uwagi o rzymskiej publiczności)*, s. 54—60.

⁴⁶ J. AXER: *Teksty tragików greckich jako scenariusze*. W: *Literatura Grecji starożytnej...*, s. 654.

⁴⁷ J. AXER: *Teatr Dionizosa w Atenach — problem przestrzeni scenicznej*. W: TEGOŻ: *Filolog w teatrze...*, s. 32—38.

kowi *skéne* krótszymi bokami”⁴⁸. Jednak, o czym świadczą przeprowadzone z teatralną intuicją rekonstrukcje — przykłady zamieszczone w omawianym tekście, triumfy święci fizjologia lektury, której zasady sformułował badacz na początku opracowania. Uświadomił, że obcowanie starożytnego Greka ze słowem miało, szczególnie w teatrze wymiar rytualny. Proces przyjmowania słowa płynącego ze sceny wymagał od widza uruchomienia wyobraźni wizualnej i słuchowej, którą ten miał wyczuloną i bogatą z uwagi na dominującą funkcję słowa w starożytnej kulturze oralnej. Obraz sceniczny fundowany na muzycznej naturze słowa dramatycznego i działaniach fizycznych aktorów oraz znaczeniu rekwizytów docierał do wyobraźni widza, wywołując iluzję wizualną. Tragediopisarz budował takie obrazy i układał je w strukturze trylogicznej na zasadzie długich sekwencji, co pozwalało na ich kumulację i uaktywnianie w toku odbioru.

Ten mechanizm lektury performatywnej stosuje Jerzy Axer w przypadku *Prometeusza w okowach* w toku rekonstrukcji spornej kwestii „latających machin”, na których przybywają Okeanidy i Okeanos⁴⁹. Przekonujące jest ukazanie przez niego przybycia Okeanid za pomocą kompozycji choreograficznej wykonywanej na dachu *skéne*, służącej do uruchomienia wizualnej wyobraźni widza i na zasadzie kontrastu pojawienie się Okeanosa na dziwacznej machinie przenoszonej za pomocą dźwigu, co działało bezpośrednio na emocje i ciekawość publiczności ateńskiej⁵⁰.

Przedstawiona przez Axera propozycja w omawianej kwestii wydaje się bliska rozwiązaniu scenicznemu zastosowanemu przez Jana Kosińskiego w polskiej prapremierze *Prometeusza w okowach*, co może być potwierdzeniem stosowanej metody naukowej na gruncie teatralnej praktyki i pośrednio służyć udowodnieniu tezy, że mamy w tragedii greckiej „unikalny i jednostkowy, zakodowany w dramacie zapis przedstawienia, którego scenariuszem był ten dramat”⁵¹.

Omawiając zagadnienie performatywnej lektury tragedii greckiej nie sposób nie odnieść się do badań Olivera Taplina, bez ich szczegółowego referowania, badań opierających się na przyjętej metodzie uwzględniającej kontaminację aspektu wizualnego i werbalnego słowa dramatycznego oraz generowanego na tej podstawie obrazu w greckiej poezji dramatycznej⁵². W kwestii rekonstrukcji kształtu teatralnego *Prometeusza w okowach* wiele nowych rozstrzygnięć wnosi dyskusja, którą prowadzi z tym uczonym Sylwester Dworacki w opracowaniu

⁴⁸ J. AXER: *Teksty tragików greckich jako scenariusze*. W: *Literatura Grecji starożytnej...*, s. 647—648.

⁴⁹ Tamże, s. 657—659.

⁵⁰ Rodzi się wątpliwość, czy obecne w opracowaniu odsyłacze do tłumaczenia Stefana Srebrnego z punktu widzenia metodologicznej poprawności nie powinny odnosić się do greckiego oryginału.

⁵¹ J. AXER: *Teksty tragików greckich jako scenariusze*. W: *Literatura Grecji starożytnej...*, s. 648.

⁵² O. TAPLIN: *Tragedia grecka w działaniu*. Przeł. A. Wojtasik. Kraków 2004.

*Notes on The Staging of The „Prometheus Bound”*⁵³. Dworacki dokonuje własnej oryginalnej rekonstrukcji odnosząc się polemicznie do uwag Taplina pojawiających się w jego studium *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy* i równocześnie włącza w tok wywodu ustalenia A. Lesky’ego, I. Zawadzkiej i W. Schmida.

Uczony docieka na ile dyskutowane w toku debaty naukowej pod względem teatralnej realizacji sceny *Prometeusza w okowach* rozgrywały się w ramach ustalonych konwencji teatru ateńskiego z V wieku p.n.e., na ile natomiast apelowały do wyobraźni ateńskiego widza. Ciekawe jest przypomnienie o zwyczaju informowania widza już na samym początku przedstawienia o miejscu akcji wystawianej sztuki. Szczegółowej rekonstrukcji poddana została w przyjętej przez badacza perspektywie scena przybycia Okeanid z użyciem machin, jego zdaniem częściowo tylko uwidoczniiona na scenie. Natomiast przybycie Okeanosa skłonny byłby badacz pozostawić wyobraźni widza ateńskiego teatru. Uwagę zwraca teatralna propozycja odczytania sceny finałowej tragedii. Polemizuje on w tej kwestii z tezą Taplina, w świetle której miałyby się ona rozgrywać jedynie z uwzględnieniem scenicznych walorów słowa poetyckiego. Dworacki sytuuje skałę z Prometeuszem przed budynkiem *skène*, bezpośrednio przed jej fasadą, co umożliwi zawalenie się przygotowanej pod względem technicznym konstrukcji i wchłonięcie do wnętrza budynku. W obliczu katastrofy przerażony Chór rozproszyłby się w panice. Badacz omawia ten efekt w następujący sposób:

In my opinion, it should have been fairly easy to have dragged him or to have overturned him into the interior of the set together with a properly constructed piece in front of the scenic façade to which the actor was bound. It would mean that as the result of the earthquake the abyss opened and swallowed the victim of Zeus, and a hole in the façade would be the only sign of disaster. It was a matter for the stage manager not to turn the whole scene into a grotesque, but to adapt it to the character of the final scene⁵⁴.

Dworacki zajmuje stanowisko w kwestii podnoszonego w dyskusjach użycia manekina w scenie przykuwania Prometeusza do skały. Dopuszcza jego użycie, ale przychylił się do tezy o żywym aktorze z uwagi na szersze możliwości

⁵³ S. DWORACKI: *Notes on The Staging of The „Prometheus Bound”*. „Eos” 1983, vol. LXXI, s. 159—165.

⁵⁴ Tamże, s. 164—165. „Moim zdaniem, to powinno być dość proste, wciągnąć lub wyrzucić go do wnętrza dekoracji razem z odpowiednio skonstruowanym jej elementem na przedzie scenicznej fasady, do którego aktor został przykuty. To by oznaczało, że w wyniku trzęsienia ziemi rozwarła się otchłań i pochłonęła ofiarę Zeusa, a dziura w fasadzie byłaby jedynym znakiem katastrofy. Kwestią inspicjenta było nie zamienić całej tej sceny w groteskę, ale ująć ją w zgodzie z charakterem właściwym finałowej scenie tragedii” [tłum. — G.G.-Sz.].

dramatyczne jego ekspresji, co musiało być istotne dla wizji Ajschylosa, choć zmuszało do użycia trzeciego aktora w prologu. Polemizuje równocześnie z Tappinem, dostrzegając w jego odczytaniach konieczność użycia kurtyny, której z całą pewnością nie było w teatrze ateńskim z V wieku p.n.e.

Niezbędne będzie w tym miejscu przypomnienie, że Sylwester Dworacki w tekstach poświęconych egzegezie *Prometeusza w okowach* zajmuje się również szczegółową analizą dramaturgiczną omawianej tragedii⁵⁵ oraz udowadnia autorstwo Ajschylosa, w najnowszym opracowaniu poprzez pośredni dowód jakim jest dialog Lukiana *Prometeusz albo Kaukaz*⁵⁶.

Na zakończenie tego ogniwła rozważań raz jeszcze wypadnie podkreślić, że przedstawiony stan badań uwzględnia wybrane stanowiska, które uznane zostały za fundamentalne, umożliwiające opartą na podstawach naukowych rekonstrukcję polskiej prapremiery *Prometeusza w okowach* Ajschylosa.

Dokonana w opracowaniu rekonstrukcja „wizerunku” polskiej prapremiery dowodzi, że Jan Kosiński w konstrukcji przestrzeni nawiązał do propozycji Stefana Srebrnego. Styl widowiska i koncepcja partii chóralnych, w tym ich opracowania muzycznego, będące wynikiem pracy inscenizatora Stanisława Bugajskiego wskazują na odwołania do omówionych tu w zarysie poglądów Profesora Srebrnego. Bydgoskie przedstawienie tragedii Ajschylosa widziane w świetle omówionych najnowszych badań zorientowanych na lekturę performatywną tragedii greckiej jawi się jako eksperymentalna próba przeniesienia na scenę tragedii antycznej w historii współczesnej polskiego teatru. Ta konstatacja natury ogólnej uwzględniająca przede wszystkim estetyczny aspekt omawianego zjawiska artystycznego musi jednak zostać uzupełniona faktami dotyczącymi okoliczności polskiej prapremiery, które umieszczają ją w konkretnym historycznym czasie z jego określonym wymiarem ideologiczno-politycznym.

2. Tłumaczenie tragedii Ajschylosa Stefana Srebrnego i „tekst dla teatru”

Egzegezę *Prometeusza w okowach* w tłumaczeniu Stefana Srebrnego zacząć trzeba od zaskakującej informacji w świetle opracowań, recenzji i wspomnień osób, zarówno artystów, jak i widzów przekonanych, że obcowali z tekstem

⁵⁵ S. DWORACKI: *Die dramatische Struktur des „Gefesselten Prometheus“*. „Eos” 1989, vol. LXXVII, s. 5–15.

⁵⁶ S. DWORACKI: *Tradycja literacka dialogu Lukiana „Prometeusz albo Kaukaz”*. W: *Starożytny dramat. Teoria — Praktyka — Recepcja. Księga pamiątkowa ku czci Profesorów Roberta R. Chodkowskiego i Henryka Podbielskiego*. Red. K. NARECKI. Lublin 2011, s. 133–147.

oryginalnym, który wyszedł spod pióra uczonego, że podstawą słowną spektaklu nie był oryginalny tekst tłumaczenia tragedii Ajschylosa autorstwa Srebrnego. Podstawą był — wedle terminologii teatrologicznej — „tekst dla teatru”. W tym przypadku za zgodą Profesora Srebrnego doszło do głębokiej ingerencji w oryginalny tekst tłumaczenia. Poświadczyła to w rozmowie z autorką i w listach córka reżysera, pani Bożena Winnicka, w omawianym okresie sekretarz literacki Teatru Polskiego w Bydgoszczy i autorka Programu teatralnego do prapremiery. Doszło do „przepisania” tekstu tłumaczenia, jeśli użylibyśmy dziś obowiązującej terminologii z zakresu nowych strategii dramatyzacji. Z dużą ostrożnością kierunek przeprowadzonych zmian określić można próbą uwspółcześnienia przekładu, który wiele przez ten zabieg utracił. Przede wszystkim wprowadzono wiele modyfikacji w zakresie frazeologii, dokonano znaczących skrótów, a czasami ingerencji w zakresie kwestii wypowiedzianych przez osoby dramatu. Wyraźnie starano się natomiast nie naruszyć, będącej wielkim osiągnięciem i wkładem tłumacza w polską kulturę teatralną, kunsztownej formy przekładu izometrycznego. Czy to się jednak powiodło, mógłby bezspornie stwierdzić specjalista filolog klasyczny.

Skreślenia są na szczęście nieliczne, obejmują one 58 na 1100 wersów całości tragedii w tłumaczeniu Stefana Srebrnego. Głównie dotyczą one partii Prometeusza⁵⁷, dalej partii Io⁵⁸, słów Okeanosa⁵⁹ i Przodownicy Chóru⁶⁰. Wśród wymienionych skreśleń uwagę zwraca wyłączenie z partii Prometeusza opowieści o cierpieniach Io (23 wersy), które spotkały ją w przeszłości, w tym fragment dotyczący przepowiedni o czekającym ją małżeństwie z Zeusem, którą córka Inachosa otrzymała w Dodonie⁶¹.

Zmiany w obrębie frazeologii zmierzają w zasadzie do całkowitego wyeliminowania archaizmów. Ten rodzaj ingerencji jest bardzo częsty. Przykładowo: „rodzić” w tłumaczeniu Srebrnego zastąpiony został w „tekście dla teatru” wyrazem „ojciec”. Podobnie wyraz „ćma” zamieniono na „ciemność”; „stolec” na „tron”; „srom” na „wstyd”; „pierwej” na „wcześniej”; „prawica” na „ręka”; „rozchwieja” na „lawina”; „ugodzon” na „trafiony”; „spopielon” na „spalony”; „rzekę” na „powiem”; „tedy” na „więc”; „włodarz” na „władca”; „okrom” na „oprócz”; „zażęgły” na „zaczęły”; „dziedzina” na „kraina”; „oćmił” na „skrył”; „uczcił” na „obdarował”; „baczyć” na „pamiętać”; „wyprostowan” na „rozciągnięty”; „mus” na „konieczność” i cały szereg innych. Przekształceniom uległy liczne zwroty, jak choćby: „na modłę białogłowską” na „kobiecy obyczajem”;

⁵⁷ Wersy skreślone: 108; 140; 445—446 [skreślone częściowo]; 480 [skreślony częściowo] — 487 [skreślony częściowo]; 492—496; 508—509; 527 [skreślony częściowo]; 528 [skreślony częściowo]; 635; 637; 643; 711—712; 822—824; 830—851; 866—869; 881—882; 970.

⁵⁸ Wersy skreślone: 634; 636.

⁵⁹ Wersy skreślone: 403—405 [początkowo skreślone, potem chyba przywrócone].

⁶⁰ Wersy skreślone: 525.

⁶¹ Wersy skreślone: 830—851.

„z nasienia zaś onego” na „a z tego pokolenia”; „pytać nie zda się na nic” na „nie pytaj mnie już o nic”. Zmiany nie ominęły całych wersów, by wspomnieć niektóre z nich: „i wyzbył się śmiertelnym przyjaznego ducha” został oddany następująco „i wyrzekł się miłości do śmiertelnych rodu” (wers 9); „Wielkać jest moc w krewieństwie i pospólnym bycie” brzmiał teraz „Ogniwem spaja przyjaźń i krwi związek” (wers 39); „Tę mi już wieszczbę pojąć zbyt trudno, zaiste” zastąpiono „Nie łatwo wytłumaczyć sobie tę wyrocznię” (wers 781); „Zalim i ja w twych oczach winien twej niedoli?” uzyskał formę „A więc mnie także winnym czynisz?” (wers 985); „Nie przeciw się radom/ daj im posłuch: mądrym błędzić nie przystoi” pojawiły się w kształcie „Pójdź za tą zdrową radą trzeźwej roztropności” (wersy 1050—1051). Wreszcie zmiany objęły całe obszerne fragmenty tekstu, jak w następującym przykładzie, gdzie fragment w tłumaczeniu Srebrnego (wersy 866—874) brzmi:

Kraj Pelazgów niewieścim ich powita mordem,
pognębi ich zaciętość, co wśród nocy czuwa...
Mężowi żywot wydrze niewiasta, dwusieczne
Krwia się mężów gorącą zaczerwienią miecze.
Wrogom moim takiego życzę miłowania!
Atoli jedną z dziewic lubość tęskna skusi:
Nie zabije spółnika łoża, duch zacięty
Zmięknie w niej; zechce raczej sławę mieć tkliwej
I słabej niżli krwawą pokalanej zmazą.

W „tekście dla teatru” fragment ten przyjmuje taki kształt:

W Pelazgii spoczną przeto, a niewieście dłonie
i śmiałość czyhająca w nocy ich powali
bo każda z niewiast życie małżonkowi wydrze
utopi i zrumieni miecz dwusieczny w rzezi.
Wrogom moim takiego życzę miłowania!
Jedną tylko z dziewic miłość do litości
pobudzi: nie zabije, lecz da się przejednać
I z dwójga to wybierze raczej, być u ludzi
łękliwym sercem zwaną, niż skalana mordem.

Zastosowane zabiegi sprawiły w odczuciu autorki opracowania, że tekst utracił piękno dawności, które tłumacz uzyskał odwołaniem się do młodopolskiej odmiany języka polskiego występującej w będącej przedmiotem jego zachwyty dramaturgii Stanisława Wyspiańskiego⁶². Archaiczność była cechą

⁶² Do tego wniosku doprowadziła autorkę intuicja Jana Pawła Gawlika wyrażona w recenzji *Symfonia o Prometeju*. „Życie Literackie” 1961, nr 51. O młodopolskiej styliza-

dystynktywną tragedii antycznej, która urzekąca już starożytnych. Zamiarem Srebrnego było oddanie tej wartości artystycznej w swoim oryginalnym przekładzie.

Inicjatorem omówionych zmian, a przynajmniej jednym z autorów przeróbek, mógł być zatem Stanisław Bugajski, ale prawdopodobnie rzeczy nie da się obecnie ustalić bezspornie⁶³. Trzeba w tym względzie zaufać słowom Bożeny Winnickiej potwierdzającym udział Profesora Srebrnego w przygotowaniu „tekstu dla teatru”. W liście do autorki z 12 maja 2013 roku napisała z pełnym przekonaniem:

o wszystkich „poprawkach” powiadamiany był prof. Srebrny przez niego [S. Bugajskiego — przyp. G.G.-Sz.] osobiście w licznych obu panów rozmowach. Wie Pani, to były inne czasy — ani reżyser, ani dział literacki, gdzie lata pracowałam, nie ośmieliłby się zmienić tekst lub go „upiększać” bez zgody autora, a także tłumacza. Taki proceder nawet by nam w głowie nie powstał. Zwłaszcza przy tłumaczeniu takiego autorytetu jak prof. Srebrny⁶⁴.

cji tłumaczeń tragedii Ajschylosa pióra Stefana Srebrnego „entuzjasty Wyspiańskiego” wspomina Jerzy Łanowski (J. ŁANOWSKI: *Wstęp*. W: S. SREBRNY: *Teatr grecki i polski...*, s. 8). Potwierdzenia możliwości analizy w tym duchu poszukiwała autorka, odnosząc swe rozważania do imponujących wyników studiów profesor Ewy Miodońskiej-Brookes nad dramaturgią Stanisława Wyspiańskiego. Szczegółowa analiza w tym zakresie nie jest jednak przedmiotem niniejszego opracowania. Chyba najdoskonalszym teoretyczno-analitycznym wyrazem tak ukierunkowanych dążeń twórczych Srebrnego jest jego studium zatytułowane *Stanisława Wyspiańskiego „Powrót Odysa”*. „Pamiętnik Literacki” 1958. Z. 3. Przedruk: *Stanisława Wyspiańskiego „Powrót Odysa”*. W: S. SREBRNY: *Teatr grecki i polski...*, s. 507—540.

⁶³ Pani Bożena Winnicka w liście skierowanym do autorki datowanym w Warszawie 12 maja 2013 roku zapytana o ewentualny udział Adama Grzymały-Siedleckiego w opracowaniu tekstu tłumaczenia dla potrzeb bydgoskiej premiery, stwierdziła, że autorem zmian w tekście tłumaczenia szeroko konsultowanych z Profesorem Srebrnym był jej ojciec. Píše również obszernie o pracach nad tekstem m.in.:

„Myślę, że w wypadku *Prometeusza*, do którego mój ojciec przymierzał się bardzo długo, wszelkich zmian dokonywał z wielkim pietyzmem i głębokim namysłem. Możliwe też, że korzystał z uwag Grzymały-Siedleckiego, jednak mnie nic o tym nie wiadomo. Podejrzewam, choć też pewna nie jestem — że jakieś modyfikacje tekstu mogli proponować aktorzy. Byłam obecna na prawie wszystkich próbach (taki miałam obyczaj), a na czytanych — wszystkich. Cały zespół, wraz z chórem, pracował z ogromnym zapalem, a główni protagoniści — Halina Słojewska i Jan Zdrojewski z twórczym zaangażowaniem. Zatem ich wkład w ostateczną wersję *Prometeusza* także jest możliwy”.

⁶⁴ B. WINNICKA, list do autorki z dnia 12 maja 2013 roku.

Cudem ocalały egzemplarz *Tragedii Ajschylosa* w tłumaczeniu Stefana Srebrnego⁶⁵, w którym znajduje się poddany analizie w opracowaniu przekład *Prometeusza w okowach*, na którym Bugajski naniósł poprawki oraz własne uwagi reżyserskie, pani Winnicka przekazała już dla potrzeb rocznicowej konferencji, a obecnie ofiarowała autorce z zezwoleniem dysponowania nim. Tekst nosi swoje *signum* tamtych czasów, a jest nim pieczętka z zezwoleniem cenzury, czyli Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Bydgoszczy na wystawienie sztuki w przeróbce. Cenzor trudnym do rozszyfrowania podpisem zezwala dnia 4 listopada 1961 roku na wykonanie programu nr A-6 pt. *Prometeusz w okowach*.

W tym miejscu warto przytoczyć odnaleziony w archiwum Izby Pamięci Adama Grzymały-Siedleckiego w Bydgoszczy list Profesora Srebrnego⁶⁶ skierowany do tego twórcy pełniącego w omawianym okresie funkcję honorowego dyrektora Teatru Polskiego w Bydgoszczy. Stanowi on wymowny komentarz do omawianej kwestii:

Toruń, 11 grudnia 1961 r.

Wielce Szanowny Panie,

Dopiero dziś przysłano mi z Bydgoszczy bilecik Pański z okazji premiery *Prometeusza*. Jestem głęboko wzruszony tym wyrazem uznania dla mojego przekładu wielkiego poety, dziękuję najserdeczniej za tak cenne dla mnie słowa o *uroczych godzinach* spędzonych nad nim i chciałbym dodać, że podobnie uroczne godziny zawdzięczam lekturze *Świata aktorskiego moich czasów* i wielu innych Pańskich esejów i artykułów.

Z wyrazami głębokiego poważania,
St. Srebrny

Ważne będzie przypomnienie walorów przekładu *Prometeusza w okowach* pióra Stefana Srebrnego. Pomocne w tym okażą się fragmenty mowy wygłoszonej przez Jana Parandowskiego przy wręczaniu Profesorowi Srebrnemu 5 września 1949 roku nagrody PEN Clubu za tłumaczenia tragedii Ajschylosa. Parandowski podniósł zalety w następujących słowach:

⁶⁵ AISCHYLOS: *Tragedie*. Przeł. i oprac. S. SREBRNY. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1954. Wydanie drugie stereotypowe. Autorka składa wyrazy szczerzej wdzięczności Pani Bożenie Winnickiej za pomoc, za podzielenie się wiedzą i wspomnieniami, za bezcenne dokumenty.

⁶⁶ List Stefana Srebrnego do Adama Grzymały-Siedleckiego, Archiwum Adama Grzymały-Siedleckiego Miejska Biblioteka w Bydgoszczy, rps 1003. Sygn. RKP 1003/II AGS. Pragnę w tym miejscu podziękować serdecznie Pani Joannie Królickiej-Nejman za pomoc w odnalezieniu tego dokumentu.

Pański przekład spełnia główne przykazania tłumacza: najwyższą znajomość tekstu, jego atmosfery historycznej, wszystkich szczegółów, o które się zazwyczaj potyka ułomność wiedzy, dalej troskę o najwłaściwszy wyraz, co na przykład u takiego Ajschylosa, rycerza śmiałych metafor, nastrocza ogromnych trudności. I jeszcze jedno, co tak często kieruje sądem naszego jury: bezinteresowność podejmowanych prac⁶⁷.

Dodał jeszcze:

W Pańskiej pracy odnaleziono wszystkie elementy godne odznaczenia: wielkie dzieło literackie, nieposzlakowaną wierność wobec oryginału i tę żywość języka, bez której dzieła dawnych epok skazane są na egzystencję widm bibliograficznych⁶⁸.

Wreszcie nie sposób, z uwagi na problematykę opracowania, nie przytoczyć opinii jury nagrody na temat wielkiego osiągnięcia Srebrnego, a mianowicie przekładu izometrycznego dzieł antyku greckiego:

Nie ma zdaje się ani jednej formy, z którą by się Pan nie łamał: w swych nieocenionych wypisach, w tym skromnym szarym tomie, będących jakby dobudówką do dzieła Tadeusza Zielińskiego, dał Pan przegląd wszystkich rodzajów wiersza używanych w poezji greckiej. Wiele utworów po raz pierwszy znalazło się w naszym języku, i czy to poezja, czy proza, w najdrobniejszym urywku starał się Pan uchwycić jego ton właściwy. To nie przesąd, jeśli z takim naciskiem upominamy się o wierne oddanie starożytnych autorów w ich miarach wierszowych, w obrazach, zwrotach — idzie nam o to, by wejść możliwie najgłębiej w ich świat, by go oddać i pojąć we wszystkich odrębnościach, a nie uporać się z nim pozorami podobieństwa. Oczywiście można to uczynić tylko w obcowaniu z oryginałami, ale ta droga jest mało komu dostępna. Stąd też praca tłumacza z języków klasycznych ma znaczenie misji kulturalnej⁶⁹.

Dla teatrologa oczywistą kwestią z zakresu metodologii badań jest to, że rekonstrukcja polskiej prapremiery opierać się będzie głównie na kształcie teatralnym — „pre-performance” — obecnym w tekście tragedii przygotowanym dla teatru. W tym względzie stwierdzić przyjdzie, że zachowane zostały wszystkie didaskalia autorstwa Stefana Srebrnego, respektujące jego naukowe przekonania na temat kształtu teatru ateńskiego w V wieku p.n.e. oraz jego

⁶⁷ J. PARANDOWSKI: *Mowa przy wręczaniu nagrody P.E.N. CLUBU Stefanowi Srebrnemu* 5.IX.1949. „Meander” 1949. Z. 1—2, s. 358—359.

⁶⁸ Tamże, s. 357.

⁶⁹ Tamże, s. 358.

twórczość teatralną, czyli kształt inscenizacji *Oresteï* Ajschylosa, a także *Króla Edypa* Sofoklesa wystawionych w Wilnie w Teatrze na Pohulance w latach trzydziestych⁷⁰. W toku analizy zachowanej dokumentacji teatralnej pozwalającej na rekonstrukcję inscenizacji Stanisława Bugajskiego oraz scenografii Jana Kosińskiego powstaje potrzeba określenia stosunku obu twórców do wskazówek scenicznych Srebrnego. Wizja sceniczna ewokowana przez „tekst dla teatru” zapisana w warstwie słownej, jak świadczą omówione wyżej ingerencje autora „tekstu dla teatru”, nosi silne znamiona uwspółcześnienia treści tragedii Ajschylosa przez zastosowanie języka współczesnego, bliskiego ogółowi widzów, co — zważywszy na realia — z racji uzyskanej pozytywnej decyzji cenzury, w jakiejś mierze musiało pozostawać w zgodzie z nadrzędnymi wytycznymi.

W 1949 roku Jan Parandowski mógł jeszcze z całym przekonaniem mówić o świetlanej przyszłości czekającej tak znakomitą osobowość, jaką w świecie nauki i sztuki był Profesor Stefan Srebrny:

Pańskie jutro zapowiada się bogato: już w najbliższym czasie otrzymamy całego Ajschylosa w wydaniu P.I.W., a należy mieć nadzieję, że otrzymamy również z powrotem w nowym wydaniu i te Pańskie prace, które rok 39 pozostawił za przegrodą ognia, popiołów i ruin. Zapowiada Pan też Arystofanesa, którego fragmenty już Pan ogłaszał. Wręczając Panu tę nagrodę, dołączam życzenia wszystkich, by spełnił Pan swoje zamiary, które dorównują dotychczasowym osiągnięciom, z wielkim pożytkiem dla kultury przekładu w Polsce⁷¹.

W okowach stalinowskiej nocy, w czasie komunistycznego reżimu wszystko przyjęło zupełnie inny kształt, o czym stara się mówić to opracowanie.

3. Kształt polskiej prapremiery *Prometeusza w okowach* w Teatrze Polskim w Bydgoszczy

Przekład tragedii Ajschylosa *Prometeusz w okowach* pióra Profesora Stefana Srebrnego wybrany został dla polskiej prapremiery utworu nieprzypadkowo. Wszystko wskazuje, że Stanisław Bugajski i Jan Kosiński stworzyli przedstawienie, które uznać można artystycznym rozrachunkiem z działaniami reżimu komunistycznego wymierzonymi w latach pięćdziesiątych w obchody Roku

⁷⁰ Zob. G. GOLIK-SZARAWARSKA: *Dramaty antyczne w inscenizacjach Stefana Srebrnego*. „Pamiętnik Teatralny” 1993. Z. 1—2, s. 167—182.

⁷¹ J. PARANDOWSKI: *Mowa przy wręczaniu nagrody P.E.N. CLUBU Stefanowi Srebrnemu* 5.IX.1949..., s. 359.

Jubileuszowego Obrony Jasnej Góry — Roku Modlitwy do Matki Boskiej Częstochowskiej Królowej Polski, której obraz dany jest przez Opatrzność „*ad defensionem populi Polonici*”. Wyrazem walki ideologicznej władzy z Kościołem stał się wystawiony w 1955 roku w Teatrze Wielkim w Częstochowie spektakl *Gromiwoja/Lysistrata* w opracowaniu dramaturgicznym i reżyserii Eugeniusza Aniszczenki, który — mieniąc się uczniem profesora Srebrnego — przyczynił się do brzemiennego w skutki zarzutu współpracy uczonego w tym przedsięwzięciu. Niezwykle trudno ustalić, na czym konkretnie miałyby polegać faktyczny czy bardziej insynuowany udział. Z uwagi na kardynalne znaczenie tej kwestii dla prowadzonych rozważań, należy się jej osobne omówienie w kolejnej części tego opracowania.

W takich okolicznościach twórcy bydgoskiej prapremiery *Prometeusza w okowach* podjęli decyzję wystawienia tragedii Ajschylosa. Kwestią otwartą pozostaje, w jakiej mierze warunki towarzyszące polskiej prapremierze tragedii pozwalają łączyć ją z premierą *Gromiwoi* w Częstochowie. Mowa jest bowiem o czasach, kiedy toczyła się już regularna wojna reżimu komunistycznego z Kościołem, co znajdzie pełniejszy wyraz w próbie komentarza historycznego zamieszczonego w opracowaniu. W tym kontekście nie podlega dyskusji, że Stanisław Bugajski został zespołowi bydgoskiemu narzucony przez ministerstwo jako dyrektor i kierownik artystyczny w złej atmosferze, jaka wytworzyła się po usunięciu z dyrekcji w rozpoczętym już sezonie Hugona Morycińskiego. Dyrekcję honorową dano Adamowi Grzymale-Siedleckiemu. Równocześnie narzucono dyrekcji — jak sugeruje Bożena Winnicka — rodzaj nadzoru politycznego w osobie Jana Gajewskiego pełniącego funkcję zastępcy dyrektora. Omówienia wymagałaby również działalność scenografa Jana Kosińskiego. Przypadła mu bowiem, przy licznych oficjalnych honorach czynionych na rzecz *Prometeusza w okowach*, osobna nagroda za scenografię, co jak się dalej okaże, może skłaniać do refleksji⁷².

Przyjdzie wyraźnie powtórzyć, że prapremiera *Prometeusza w okowach* miała miejsce w Teatrze Polskim w Bydgoszczy 2 grudnia 1961 roku⁷³. Utrwalenie

⁷² Jan Kosiński otrzymał w 1962 roku nagrodę ministra Kultury i Sztuki II stopnia za scenografię do *Persefony* w Teatrze Wielkim w Warszawie oraz do *Prometeusza w okowach* w Teatrze Polskim w Bydgoszczy (*Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 2. Red. Z. WILSKI. Warszawa 1994, s. 331).

⁷³ Adres bibliograficzny przedstawienia opracowany został na podstawie Programu teatralnego:

AISCHYLOS: *Prometeusz w okowach*. Przekład STEFAN SREBRNY; inscenizacja i reżyseria: STANISŁAW BUGAJSKI; scenografia: JAN KOSIŃSKI; opracowanie muzyczne: ZOFIA ŁOSAKIEWICZ; efekty akustyczne: BERNARD LEWAŃSKI; asystent reżysera: JERZY GLAPA; obsada: *Prometeusz*: JAN ZDROJEWSKI; *Io*: HALINA SŁOJEWSKA; *Okeanos*: ANDRZEJ ŁUBIENIEWSKI; *Hermes*: ZBIGNIEW KOREPTA; *Hefaistos*: KRYSZTYN WÓJCIK; *Przemoc (Kratos)*: JERZY ŚLIWA; *Siła (Bia)*: ***; *Chór Okeanid*: przodownica: MAGDALENA SADOWSKA; JANINA

okoliczności i atmosfery, jakie towarzyszyły wydarzeniu, zawdzięczamy recenzentowi „Gazety Pomorskiej”, który pisał:

Bydgoski Teatr Polski zainaugurował bieżący sezon artystyczny wystawieniem tragedii Ajschylosa — *Prometeusz w okowach*. W sobotę ub. tygodnia odbyła się w Bydgoszczy polska prapremiera tej sztuki. Na spektakl ten przyjechało m.in. wiele osób spoza Bydgoszczy, które z zawodu interesują się sztuką teatralną lub kulturą starożytną. Z dużym zaciekawieniem oczekiwano na sobotnią prapremierę⁷⁴.

Wśród dokumentów dzieła niezwykle interesująca jest relacja Ucznia Profesora Stefana Srebrnego, dziś znanego filologa klasycznego, profesora Mariana Szarmacha:

Dnia 2 grudnia 1961 roku odbyła się w Teatrze Polskim w Bydgoszczy premiera *Prometeusza w okowach* Ajschylosa w przekładzie profesora. My, grupa jego studentów, byliśmy na tym przedstawieniu. Profesorowi się ono podobało, a szczególnie **Halina Słojewska** w trudnej roli Io⁷⁵.

Halina Słojewska-Kołodziej, znakomita aktorka i znana działaczka teatru opozycyjnego działającego w łonie Kościoła w okresie stanu wojennego, strażniczka pamięci męża wybitnego scenografa Mariana Kołodzieja — więźnia Oświęcimia i ofiary represji SB, autora ołtarzy Papieskich w Gdańsku na Zaspie (1987 rok) oraz w Sopocie na Hipodromie (1999 rok), wspominała przedstawienie w relacji udzielonej autorce podczas spotkania, które na jej życzenie miało miejsce w Oświęcimiu-Harmężach w czerwcu 2012 roku⁷⁶. Z profesjonalnym

JANKOWSKA; ANNA KORZENIECKA; MARTA WOŹNIAK; ***. Premiera: 2 grudnia 1961 Teatr Polski w Bydgoszczy.

Autorka składa podziękowania Panu Dyrektorowi Pawłowi Sztarbowskiemu oraz Paniom Agnieszce Hanyzewskiej, Magdzie Igielskiej, Magdalenie Kołacie oraz Ewie Stelmachowskiej z Archiwum Teatru Polskiego w Bydgoszczy za pomoc w gromadzeniu dokumentacji przedstawienia *Prometeusz w okowach*.

⁷⁴ (iks): W Bydgoszczy — polska prapremiera „*Prometeusza w okowach*”. „Gazeta Pomorska” Organ Komitetu Wojewódzkiego PZPR, Bydgoszcz 1961 (4 grudnia), nr 287, s. 1—2.

⁷⁵ M. SZARMACH: *Profesor Stefan Srebrny. Trzydziestolecie śmierci*. „Głos Uczelni”, nr 6. Pismo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Toruń 1992.

⁷⁶ We franciszkańskim Centrum Świętego Maksymiliana w Harmężach koło Oświęcimia w podziemiach kościoła, gdzie znajduje się urna z prochami śp. Mariana Kołodzieja, artysta — były więzień oświęcimski, pozostawił stałą ekspozycję prac dokumentujących grozę obozu zagłady KL Auschwitz, w tym cykl Kolbiański. Ekspozycja nosi tytuł *Klisze pamięci. Labirynty Mariana Kołodzieja*. Należy dodać, że 1—2 września 2013 roku w Harmężach miały miejsce uroczystości objęte formułą tytułową: *Ocalić historię i pamięć. „Klisze pamięci. Labirynty Mariana Kołodzieja”*. Modernizacja ekspozycji dzieł

zainteresowaniem przyjęła jako odtwórczyni Io informację o zmianach, jakim poddany został na potrzeby bydgoskiego spektaklu oryginalny przekład Profesora Srebrnego, o czym była wyżej mowa. Potwierdziła równocześnie walory przekładu dla realizacji scenicznej.

Obecności Profesora na premierze aktorka nie pamięta i jednocześnie dziwi się, wnosząc słusznie, że obecność tak ważnej dla tego przedstawienia postaci, winna być znana artystom. Obecność Profesora odnotowała natomiast prasa, zamieszczając nawet na wstępie wspomnianej recenzji jego krótką wypowiedź:

Miałbym zastrzeżenia co do kilku szczegółów. Ogólnie jednak — muszę powiedzieć — spektakl jest olbrzymim osiągnięciem Teatru Polskiego! Wielki wyczyn — bez dwóch zdań⁷⁷.

Opinie krytyków na temat przekładu *Prometeusza w okowach* pokazują, że w wypowiedziach prasowych przyjmowano oficjalną informację, że tłumaczenia dokonał Profesor Srebrny, z tym że w tych naprawdę znaczących dla dokonanej w opracowaniu rekonstrukcji, pojawiały się nieudomówienia w toku wywodu. Jan Paweł Gawlik, z punktu widzenia przekładu, tak określił całe przedstawienie:

Cierpiąc na niedowład dyskursywnych środków wyrazu podkreślony jeszcze zdumiewającą aktualnością tego dramatu, skłębioną poza martwą ścianą słów — przedstawienie to tworzy znakomity ekwiwalent formalny poprzez stworzenie oryginalnej i świeżej tkanki scenicznej, poprzez rozbudowanie warstwy działań scenicznych i plastyczno-muzycznych elementów widowiska w całość o niezwyklej harmonii i właśnie polifonicznej, a więc muzycznej zasadzie kompozycji⁷⁸.

Krytyk sporo miejsca w swej recenzji poświęcił omówieniu tłumaczenia i ocenie jego przydatności dla potrzeb współczesnej sceny:

Prometeusza zagrano w Bydgoszczy w przekładzie prof. Stefana Srebrnego — jednego z największych naszych autorytetów w dziedzinie literatury kla-

jednego z pierwszych więźniów KL Auschwitz oznaczonego numerem 432 połączone z poświęceniem pomnika Świętego Maksymiliana Kolbego wykonanego z zachowanych szkiców M. Kołodzieja przez Piotra Tyborskiego oraz Konferencja zatytułowana 432. *Marian Kołodziej. Magister Vitae* z promocją książki *Marian Kołodziej „Theatrum Vitae”*. Red. M. ABRAMOWICZ. Muzeum Narodowe w Gdańsku.

Pragnę w tym miejscu złożyć wyrazy najszczerzej wdzięczności Pani Halinie Słojewskiej-Kołodziej za okazane mi serce, za poruszenie mojej wrażliwości na ludzki dramat, za ukazywanie metafizycznych wymiarów sztuki, za obecność.

⁷⁷ (iks): W Bydgoszczy — polska prapremiera „*Prometeusza w okowach*”, tamże.

⁷⁸ J.P. GAWLIK: *Symfonia o Prometeju*. „*Życie Literackie*” 1961, nr 51.

sycznej i świata antycznego. Jest to przekład na swój sposób znakomity, rozwiązuje bowiem *sui generis* kwadraturę koła, wyrażając w polszczyźnie rytm greki — ale jest to równocześnie przekład nie do przyjęcia z powodu manierycznie młodopolskiej składni i równie manierycznych właściwości tego języka. Cóż z tego, że oryginalny język *Prometeusza* był wyraźnie archaizowany, skoro jego polską transkrypcję odbieramy nie jak archaizację, ale jak manierę? Nie jest to jedynie problem poetyckiej urody wiersza, ale przede wszystkim jego komunikatywności, co w połączeniu z surową z natury fakturą ajśchylosowej tragedii stwarza dla odbiorcy szczególne utrudnienia. Zmusza do pełnego i stałego wysiłku, nie dając w zamian — nawet w lekturze — żadnej gwarancji pełnego zrozumienia subtelności i misterności dramatu⁷⁹.

Pochlebnią ocenę przekładu będącego podstawą bydgoskiego przedstawienia odnajdziemy w recenzji Jerzego Niesiołędzkiego:

Piękny, dokonany przez prof. Stefana Srebrnego przekład *Prometeusza*, oddający rytmikę oryginalnego tekstu, pieczołowicie akcentowaną przez aktorów. Sprawiała, że ze sceny słyszymy wielką, pierwotnie spontaniczną poezję⁸⁰.

Daje się zauważyć, że szczegółowe omówienia przekładu Profesora Srebrnego służyły recenzentom do ukazania dysonansu pomiędzy poetyckim słowem Ajśchylosa a dominacją, by nie powiedzieć przerostem środków teatralnych w przedstawieniu. Tendencja ta jest widoczna w tekście Niesiołędzkiego, ale najpełniej wystąpiła w recenzji Zofii Pietrzakówny, czyniącej odwołania do bliższego jej modelu teatru poetyckiego jako formy adekwatnej dla przybliżenia wielkiego repertuaru antycznego współczesnym widzom. W jej tekście czytamy:

Nie można się jednak oprzeć wrażeniu, że bądź co bądź surowa prostota poezji Ajśchylosa bywała głuszona przez nadmiernie rozbudowane efekty akustyczno-muzyczne. Powiększały one niewątpliwie nastrój grozy, na którym zależało reżyserowi, aby wywołać w widzach skojarzenia z jakąś kosmiczną tragedią, mogącą się nasunąć przy percepcji *Prometeusza*. Nie wiadomo przecież dokładnie, jakimi machinami i efektami posługiwał się Ajśchylos. Wszystkie te maszyny pochodzą raczej z późniejszej epoki, w której antyczny teatr już musiał nowe, słabsze teksty podbudowywać sztuczną scenerią lub dopomagać ilustracją skuteczną [redakcja dała w następnym numerze sprostowanie: „winno być ilustracją akustyczną” i co znamienne, przeprosiła za „błędy drukarskie” czytelników, prof. Srebrnego, ale nie autorkę recenzji — przyp. G.G.-Sz.] do zrozumienia wątku dawnej tragedii. Natomiast do-

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ J. NIESIOŁĘDZKI: „*Prometeusz*” prapremierowy i eksperymentalny. „Dziennik Wieczorny” 1961, nr 292.

skonale wiadomo, że tekst Ajschylosa mówiono przy wtórze formingi, a nie przy akompaniamencie zgrzytu jakiś potężnych instrumentów⁸¹.

Recenzentka gani również — z punktu widzenia zasad rządzących antyczną konwencją teatralną — nadmierne rozbudowanie scenerii w połączeniu z grą świateł, powiększenie partii chóralnych do niezależnej od tekstu pantomimy, liczne wstawki muzyczno-akustyczne oraz postawę i intonację głosu Kratosa oraz Hermesa. Z uwagi na to, że ostatnia z poruszanych kwestii zyskuje istotne znaczenie dla interpretacji całości spektaklu, będzie o niej mowa w dalszej części opracowania.

Przedstawienie *Prometeusza w okowach* w inscenizacji i reżyserii Bugajskiego ze scenografią Kosińskiego posiadało utrwalony w opinii krytyków kształt współczesnego teatru misteryjnego oscylującego w kierunku oratorium. Najpełniejszą analizę muzyczności spektaklu odnajdujemy w recenzji Gawlika. Należy przypomnieć, że wskazówki sceniczne Stefana Srebrnego podyktowane zostały jego autorską wizją sceniczną tragedii Ajschylosa, z uwzględnieniem monumentalno-misteryjnego charakteru teatru tragedii attyckiej oraz muzycznego podłoża jej struktury artystycznej.

Kształt przestrzeni scenicznej, możliwy do zrekonstruowania na podstawie projektu scenograficznego i projektów kostiumów autorstwa Kosińskiego zamieszczonych w Programie, zachowanych fotografii oraz recenzji, stanowi próbę twórczego nawiązania do kształtu antycznego teatru greckiego. Przestrzeń sceniczna posiada walor symboliczny, w konturach architektonicznych jest to stały „dyspozytyw sceniczny”, podobny w zarysie do porządku sceny ateńskiej z V wieku p.n.e. Centralną część podłogi sceny zajmuje spękane skaliste podłoże, przechodzące przy horyzoncie w formę spękaną wypiętrzonej skały. Wedle projektu po stronie prawej znajdowała się ruchoma platforma, na której przybędą Okeanidy. Horyzont od połowy przykrywają ogromne kubiczne formy: skały/chmury, które runą w finale na wałącą się w otchłań Tartaru skałę z przykutym Prometeuszem.

Scenografia Jana Kosińskiego wyrastała z przekonania artykułowanego w Programie, mówiącego o konieczności twórczego zmierzenia się z tradycją klasyczną. Co interesujące, scenograf zaznaczył tam, że bliski mu jest w wizji antyku greckiego „przedfidiaszowy archaizm i surowa klasyka doby peryklejskiej”⁸², a to właśnie był gust artystyczny Stefana Srebrnego, o czym autorka dowiedziała się od profesor Zofii Abramowiczówny.

Założeniem scenografa była współtwórczość ze strony odbiorcy, co — jak deklarował — pozwoli odejść od jakiegokolwiek dosłowności, od „stawiania kropek nad i”. Pisał:

⁸¹ Z. PIETRZAKÓWNA: *Prometeusz w okowach*. „Pomorze” 1962, nr 2.

⁸² J. KOSIŃSKI: „O Grecjo, Ciebie, że kochano...”. W: AISCHYLOS: *Prometeusz w okowach*. Program teatralny. Premiera Teatr Polski Bydgoszcz 2.12.1961.

Skoro w naszym odczuciu tekst, który gramy, nie jest martwy, skoro budzi skojarzenia, to niewątpliwie zrodzą się one i w umyśle widza. Niedobry to teatr, który traktuje swojego widza jak idiotę i odmawia mu prawa do współtwórczości⁸³.

Wizja plastyczna Kosińskiego była bardzo dokładnie analizowana i interpretowana przez krytyków. Józef Szczawiński mianował Kosińskiego „współinscenizatorem spektaklu”⁸⁴. Halina Słojewska-Kołodziej — w rozmowie z autorką — nazywająca Kosińskiego „intuicyjnym artystą sceny”, podkreślała „brak dosłowności” w obrazie scenicznym. Mówiła, że widoczny w nim rozpad ziemi i skały odnieść trzeba „do rozpadu wartości”, podejmując tym samym refleksję nad „granicami różnych wartości”⁸⁵. Zofia Pietrzakówna z wyczuwalną nutą sarkazmu stwierdziła:

Trzeba więc dodać, że na pewien — co prawda ograniczony — sukces artystyczny *Prometeusza* złożyło się u nas wiele dodatkowych elementów, a przede wszystkim monumentalna inscenizacja całości, do czego przyczyniła się również scenografia Jana Kosińskiego⁸⁶.

We wszystkich relacjach odczuwalny jest jakiś rodzaj napięcia wynikającego z nacisku współczesnego kontekstu dziejących się wydarzeń, czego nie sposób było oddać otwarcie, a jedynie uciekając się do aluzji. Niesiołbódzki odwołał się do doświadczenia dramaturgii Jeana Giraudoux, Jeana-Paula Sartre’a, Jeana Anouilha, Friedricha Dürrenmata w celu objaśnienia fenomenu współczesnego czytania tragedii antycznej przez pryzmat adaptacji i trawestacji antycznych wzorców. Porównując antyczny wzorec i współczesną (przede wszystkim francuską) dramaturgię, skonstatował, że na tym gruncie:

daje się zauważyć pewną zbieżność pod względem zainteresowań problematyką moralną, a także pod względem usiłowań określenia pozycji jednostki ludzkiej wobec podstawowych konfliktów świata⁸⁷.

W konsekwencji dostrzegł zamysł inscenizatorsko-reżyserski Bugajskiego polegający na dążeniu do emocjonalnego angażowania widza, skoro dzieło Ajschylosa „angażuje nas intelektualnie”. Stąd, zdaniem piszącego, położenie w przedstawieniu nacisku na środki teatralne wywołujące silne emocje widza:

⁸³ Tamże.

⁸⁴ J. SZCZAWIŃSKI: *Antyk wiecznie młody*. „Kierunki” 1962, nr 27, s. 10.

⁸⁵ Rozmowa Haliny SŁOJEWSKIEJ-KOŁODZIEJ z autorką, zob. przypis 76.

⁸⁶ Z. PIETRZAKÓWNA: *Prometeusz w okowach...*

⁸⁷ J. NIESIOŁBÓDZKI: „*Prometeusz*” prapremierowy i eksperymentalny...

Przemawia ono do widza głównie atmosferą, nastrojem. Wielkie namiętności: gniew Zeusa, bunt Prometeusza, rozpacz Io — wyrażone są w tym spektaklu na zasadzie równoczesnego współuczestnictwa wszystkich elementów inscenizacyjnych⁸⁸.

W relacji Jana Pawła Gawlika odnajdziemy malowany słowami początek przedstawienia:

Szczególnie piękna jest teatralna inwokacja tragedii, gdy nagle, poprzez grę świateł i urodę muzyki, zmienia się całkowicie plastyczny walor tej scenografii, milknie surowa, wspaniale modelowana skała, do jakiej przykuty zostanie Prometeusz — a pojawiają się lekkie, ostre obłoki o znakomitym rytmie, doskonale zharmonizowane z całością obrazu, a przede wszystkim — muzyką. Chwilę trwa ta przejmująca uwertura dźwięku i światła, harmonii i plastyki — aby ustąpić miejsca działaniu aktora⁸⁹.

Nosicielami idei ożywiających tragedię Ajschylosa byli w spektaklu bydgoskim: Io kreowana przez Halinę Słojewską oraz Prometeusz grany przez Jana Zdrojewskiego. Najwyższe pochwały w oczach znawców zyskała kreacja Słojewskiej. Gawlik analizujący spektakl w perspektywie jego muzycznej wizji i kompozycji, wpisuje weń koncepcję roli Io:

Obłąkana Io, doskonale grana przez Słojewską, jest rozpisana niejako na głosy, na nastroje, na wyrażnie skontrastowane nawet między sobą partie narracji — od zawodzącego, poetyckiego lamentu o niezwyklej ekspresji i melodyjności wiersza — do kwestii mówionych wprost, jak najbardziej *zwyczajnie*, szarym, zmęczonym głosem, który właśnie dlatego wywiera szczególne wrażenie⁹⁰.

Wspomniana kwestia Io szeroko komentowana była przez recenzentów. Jej artykulację i wydźwięk najlepiej utrwalił Jerzy Niesiobędzki:

I jeszcze o najpiękniejszym, i również najbardziej — w moim przekonaniu — przemawiającym do wrażliwości współczesnego widza momencie przedstawienia. Na scenę wchodzi Halina Słojewska — opętana szałem Io. I nagle, gdy już dowiedzieliśmy się o przeszłych i przyszłych losach Io, Słojewska wysunięta na granice sceny i proscenium, zwraca się do widowni niemalże prywatnie: „I na cóż mi to życie? Czemużem z tej twardej/

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ J.P. GAWLIK: *Symfonia o Prometeju...*

⁹⁰ Tamże.

opoki nie rzuciła się w przepaść, by runąć/ na głazy i na zawsze pozbyć się męczarni?"⁹¹.

Halina Słojewska-Kołodziej również zapamiętała swą kwestię w takim właśnie kształcie⁹². Omawiając zadanie aktorskie w roli Io, aktorka przypomina, że w pracy nad postacią chodziło o wzbudzenie szaleństwa. Omawiany fragment tekstu dramatycznego stanowił w tej koncepcji kwestię hamletyczną. Konstrukcja roli przebiegała od sekwencji, w której początkowe frazy wypowiedane były jeszcze zza horyzontu, by po pojawieniu się postaci na scenie rozgrywać się w tonacji szaleństwa z uwypukleniem na zasadzie kontrapunktu owego zwrotu do publiczności, do zwykłych ludzi. Halina Słojewska pamięta wrażenie jakie wywoływała jej kwestia, wspominając ważną dla młodej artystki pochwałę Stanisława Hebanowskiego, który po spektaklu przyszedł do jej garderoby z wyrazami uznania.

Na zachowanych fotografiach utrwalono doskonale wystudiowane pozy, które składały się na plastyczny rysunek roli. Silne wrażenie robi szczególnie obraz Io, gdy przyłgnęła do skały, w której zakleszczono Prometeusza⁹³. Warunki zdają się predysponować aktorkę do roli; jej piękna postać o nieskazitelnych kształtach, wysmukła i subtelna w rysunku oraz cudowny tembr głosu o niezwykłej, jej jedynie właściwej modulacji. Io nosi jasną w ogólnej tonacji suknię ze zszytych udrapowanych wielkich płatów materii. Jedno ramię ma odsłonięte. Spod sukni w rozcięciach widać nogi. Na nogach nosi ciemne sandały na obcasie z paskiem na kostce. Na głowie ma półmaskę z butaforki z sugestywnie wymalowanymi oczami, małą różką i pojedynczymi, usztywnionymi, długimi trefionymi lokami, jakby rozwianymi w pędzie. Kostium postaci w projekcie Kosińskiego zakładał przezroczystość tkanin poszczególnych fragmentów sukni. W zamyśle scenografa Io pojawiała się na scenie bosa, po latach aktorka z przekonaniem mówiła, że na scenie była bosa. Projekt scenograficzny półmaski w pełni odpowiada tej noszonej przez postać na scenie.

Wszyscy recenzenci wiele uwagi poświęcili kreacji Jana Zdrojewskiego w roli Prometeusza. Pytana o tę postać Bożena Winnicka wspomina, że aktor wtłoczony w skałę występował w ciemnym trykocie, przez co zdawał się rysować w niej ciemną jamę. Widoczne były tylko jaśniejsze wydobywane światłem

⁹¹ J. NIESIOBĘDZKI: „*Prometeusz*” prapremierowy i eksperymentalny...

⁹² W przekładzie Srebrnego kwestia ta posiada następujący kształt, który nie został również zmieniony w „tekście dla teatru”:

„I na cóż mi to życie? Czemużem z tej twardej
opoki nie rzuciła się w przepaść, by runąć
na głazy i na zawsze pozbyć się męczarni? —
Lepiej przecie raz umrzeć niżeli bez końca,
Dzień za dniem, noc za nocą trudzić się i dręczyć”.

⁹³ Zob. J.P. GAWLIK: *Symfonia o Prometeju...*

— twarz i dłonie. Całość tego fragmentu kompozycji plastycznej była ciemno-szaro-zielono-czarna. Jeśli nawet na fotografiach ze spektaklu widać mękę Prometeusza, wrażenie musiało być dojmujące.

Omówienia roli niezmiennie poprzedzały uwagi o technicznych trudnościach z uwagi na koncepcję scenograficzną, gdzie Prometeusz zostaje niejako wtopiony w skałę. Tym samym aktor może grać jedynie głosem, eksponując tylko twarz i dłonie, przy wzniesionych i unieruchomionych ramionach. Niesiobędzki napisał, że Kosiński:

umieszczając rozkrzyżowaną i nieruchomą postać Prometeusza na tle skalnego bloku w głębi sceny, osiągnął imponujący efekt wizualny, lecz równocześnie utrudnił aktorowi kontakt z widownią⁹⁴.

Figura ukrzyżowania pojawia się w opisach roli i słowom towarzyszą smutek, przygnębienie i groza. Znalazły się jednak relacje, w których obraz umęczonego rozpiętego na skałę Prometeusza pobudził do konstatacji w zupełnie odmiennym tonie. Maria Czanerle napisała:

Takiej tortury zadanej aktorowi na scenie nie udało mi się jeszcze oglądać. Zdrojewski-Prometeusz został wmontowany w pochyłą skałę, umieszczoną w głębi sceny, z rękami uniesionymi w górę w pozycji uciążliwszej niż Chrystus na krzyżu. W takiej sytuacji, pomalowany na kolor skały (tylko oczy jak u Murzyna mu błyszczą) wygłaszał przez dwie godziny trudne tyrady Ajschylosa głosem tytana, który postanowił nie dać się Zeusowi i Kosińskiemu. Po takiej próbie można już zagrać *Radosne dni* Becketa [sic! — przyp. G.G.-Sz.], w których bohaterka zakopana jest po szyję w ziemi. A Zdrojewskiemu należy się odszkodowanie za niezasłużoną golgotę⁹⁵.

Omówienia roli Jana Zdrojewskiego z zasady wychodziły od uwag natury ogólnej dotyczących problematyki dzieła Ajschylosa. Jerzy Niesiobędzki, mając na uwadze egzystencjalny wymiar antycznej tragedii, zobaczył rolę Prometeusza jako wyraz: gniewu, buntu, rozpacz, cierpienia i najistotniejszego w koncepcji Ajschylosa myślenia o porządku rządzącym światem. Recenzenci, omawiając ostatnią z wyróżnionych przez krytyka kwestię, aby uświadomić, z jakim problemem zapoznaje widza wystawiany utwór, często przywoływali słowa tragedii:

Ta już snadź z przyrodzenia
samowładnych panów
rządy toczy choroba: nie ufają druhom.

⁹⁴ J. NIESIOBĘDZKI: „Prometeusz” prapremierowy i eksperymentalny...

⁹⁵ M. CZANERLE: *Jak to było w Toruniu*. „Teatr” 1962, nr 15, s. 3.

Warto zauważyć, że Jan Paweł Gawlik nazwał *Prometeusza w okowach* „tragedią wyboru” i dookreślił, że jest „dramatem wielkości i konsekwencji”, by na tej podstawie dać przejmującą interpretację cierpienia protagonisty:

On, który miał odwagę i chciał być sobą. Ale oto zjawiają się wysłannicy Dzeusa, rzecznicy kompromisu. Apelują do rozsądku, obiecują pojednanie. Pokusa słabości otacza najszlachetniejszego z bogów, otacza bezskutecznie. Pojawia się obłąkana Io jako ostrzeżenie, sypią się groźby, aby zmienić się wkrótce w czyny. Prometeusz pozostaje nieugięty, szyderczy, groźny. Nieśmiertelny drwi z Dzeusa, znając mechanizm władzy i nurtując ją konieczność upadku. Ale przeciwnik jest okrutny. Próby podporządkowania i zastraszenia nie dają spodziewanych wyników — spełniają się więc groźby. Wśród błyskawic i rozszalałych żywiołów ziemia pochłania zuchwałego boga, doprowadzając tragedię wyboru do jej ostatecznych konsekwencji⁹⁶.

Józef Szczawiński konstruuje swą wypowiedź w odwołaniu do obecnej w tragedii Ajschylosa nadziei na sprawiedliwość:

Śledzimy rozwój wątków problemowych: od dramatu władzy i przemocy, do monumentalnego problemu moralnego, sprawy wyboru i wierności swojej prawdzie; od ogromu krzywdy i cierpień, do wielkiej perspektywy sprawiedliwości⁹⁷.

W tej perspektywie krytyk zobaczy scenę finałową przedstawienia: „W scenie końcowej Prometeusz runie do Tartaru, lecz odżyje nadzieja, że bieg dziejów zamknie klamra sprawiedliwości”⁹⁸. Równocześnie wpisuje spektakl w nurt psychologiczno-etyczny współczesnych odczytań antyku, by w tym kontekście omawiać kreację aktorską: „Jan Zdrojewski umiał nasycić tę postać siłą wewnętrzną, świadomością wyboru i gwałtownością buntu”⁹⁹.

Podobnie postrzega koncepcję roli Gawlik, dodatkowo sytuując ją w tradycji romantyzmu: „Prometeusz Zdrojewskiego grany jest w namiętnym uniesieniu, przypominając swoimi tyradami płomienną szlachetność romantycznych bohaterów”¹⁰⁰.

Na tle ogólnej aprobaty wykonania aktorskiego wyraźnie odstaje napastliwa ocena sygnowana L.G. Piszący deprecjonuje wysiłek właściwie wszystkich

⁹⁶ J.P. GAWLIK: *Symfonia o Prometeju...*

⁹⁷ J. SZCZAWIŃSKI: *Antyk wiecznie młody...*

⁹⁸ Tamże.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ J.P. GAWLIK: *Symfonia o Prometeju...*

wykonawców i twórców, ale najbardziej wydaje mu się zależeć na ośmieszeniu roli Jana Zdrojewskiego:

Pokazany nam na scenie bydgoskiej Prometeusz, w wykonaniu Jana Zdrojewskiego nie jest bogiem. Jest żalosnym szczątkiem boga, którego stać tylko na krzyk, kawiarniane pogrożki i insynuacje. Bydgoski Prometeusz nie ma ani odrobiny przekonania, że wolność jest zrozumieniem konieczności, dlatego też swą karę — przykucie do skał Scytii — przyjmuje płacząco jak skrzywdzone dziecko. W kreacji Zdrojewskiego za dużo jest ekshibicjonizmu, by można uznać ją za udaną. Widza nie interesują prywatne tragedie, nawet jeśli są one tragediami bogów. Prywatna rozpacz budzić może u postronnego widza tylko niesmak i śmiech. To, niestety, twarde prawo życia. Szkoda, że Zdrojewski nie zdobył się na ironię, na spojrzenie na swą tragedię z pozycji mądrego ojca, którego spętały niesforne dzieci, zbyt daleko posuwające się w zabawie¹⁰¹.

Uwagę w zasadzie wszystkich piszących o tym przedstawieniu przykuł Hermes Krystyna Wójcika. Postać tę w omówieniach łączono uparcie z Hefajstosem, granym przez Zbigniewa Koreptę. Dopiero uważne spojrzenie na obsadę podaną w Programie teatralnym uświadamia, że coś się nie zgadzało. Hermesa grać miał Korepta, a Wójcik obsadzony był według tego dokumentu w roli Hefajstosa. Tajemnicą pozostaje, jak mogło dojść do tak poważnej ingerencji w zamiar reżysera. Kwestia musi być poddana uważniejszemu oglądowi, ponieważ modyfikacja obsady okazała się skutkować zmianą wymowy ważnej dla koncepcji całości przedostatniej sceny.

Kostium Hermesa, jak można wnioskować z jednej tylko utrwalającej rolę fotografii, w pełni oddawał ukazany w projekcie zamiysł Kosińskiego nawiązujący do antycznych wyobrażeń tego bóstwa. W ukostiumowaniu Hefajstosa dominował ogromny, skórzany, pełen plam fartuch i wyrazisty rekwizyt kowalski — młot, co z racji braku dokumentacji fotograficznej tej postaci uwidacznia jedynie projekt.

Utrwalenie kwestii Hermesa w kształcie, w jakim została wypowiedziana ze sceny, zawdzięczamy najprawdopodobniej recenzji Jarosława Szymkiewicza. Można wnioskować, że doszło do obniżenia patosu tragedii kosmogonicznej Ajschylosa przez zamierzone odwołanie do panującej ideologii politycznej przez zmianę adresata przemowy Hermesa. Zamiast do Okeanid, jak jest w oryginale, we fragmencie zamieszczonym na łamach „Gazety Pomorskiej”, aktor skiero-

¹⁰¹ L.G.: *Prometeusz w okowach*. „Żołnierz Polski Ludowej” 1962, nr 6. Ze wszystkich zachowanych dokumentów tylko ta recenzja opatrzona została zdjęciem utrwalającym Hermesa w wykonaniu Krystyna Wójcika. W arogancją podszytej postawie stoi on z boku przykutego do skały Prometeusza. Na pierwszym planie znajduje się jedynie „przewodniczka chóru” z wzniesionymi dramatycznie w górę rękoma grana przez Magdalenę Sadowską.

wał swą przemowę do zupełnie innego adresata¹⁰². Tekst zabrzmiał ze sceny w następującej formie:

Tedy, żem was przestrzegał, pomnijcie — i skarg
nie podnoście, gdy klęski dosięże was cios,
nie złorzeczcie losowi, nie mówcie, że Zeus
niespodzianie w nieszczęście was wtrącił, że grom
was uderzył zniecka! Zaprawdę, to wy
sami siebie [w oryginale: „same siebie” — przyp. G.G.-Sz.] grażycie w niedoli!
Nie wbrew
spodziewaniu, nie z nagłą, lecz wiedząc, co los
wam gotuje, przez własny nierozum i błąd
uwikłacie się w sidła zagłady!

Szymkiewicz skomentował rzecz w następujących słowach:

Tragedia ta miała kiedyś również określoną funkcję społeczną — wyrażała konflikt między „apolińską”, zmierzającą do stabilizacji i ładu, hierarchią rządzącą i „dionizyjskim” buntem ujarzmionych: dzisiaj treści jej i znaczenia stały się uniwersalne. Nie dajmy się zwieść profesorom; bunt Prometeusza jest konieczny i uosabia jedną z konieczności losu ludzkiego; rozwój dokonuje się na zasadzie niezgody na kompromis. Ludzie bawią się ogniem, ostrzeżenie Hermesa — tak jak je znakomicie zresztą wypowiada Krystyn Wójcik — skierowane jest bezpośrednio do ludzi¹⁰³.

Efekt przemowy i towarzyszącej jej „postawy” Hermesa granego przez Wójcika — o czym wspominała cytowana już wcześniej Pietrzakówna — musiał być porażający, skoro Niesiobędzki zarzucił Bugajskiemu „przeciągnięcie struny” i skonstratował:

Do widza nie zawsze docierają filozoficzne treści utworu. I jeśli godzę się bez zastrzeżeń na generalne założenie reżyserskiej koncepcji przedstawienia, na unikanie uwspółcześniania za wszelką cenę, to równocześnie trudno mi przystać na ograniczenie obszaru możliwości indywidualnych skojarzeń i refleksji, jakie z pewnością mogą wywołać w widzu wyrażone przez Ajschylosa w jego dziele myśli. W inscenizacji Bugajskiego ograni-

¹⁰² O intencjach autora świadczy ten fragment recenzji: „Nie dajmy się zwieść profesorom; bunt Prometeusza jest konieczny i uosabia jedną z konieczności losu ludzkiego; rozwój dokonuje się na zasadzie niezgody na kompromis. Ludzie bawią się ogniem, ostrzeżenie Hermesa — tak jak je znakomicie zresztą wypowiada Krystyn Wójcik — skierowane jest bezpośrednio do ludzi”.

¹⁰³ J. SZYMKIEWICZ: *W teatrze: „Prometeusz”*. „Gazeta Pomorska” Bydgoszcz. Organ Komitetu Wojewódzkiego PZPR 1961, nr 307.

czenie, o którym mowa, niestety, jednak następuje, gdyż czasami elementy formalne przeważają w niej nad klarownością znaczeniową przekazywanego tekstu. Spod tak sformułowanego zarzutu trzeba jednak wyłączyć Zbigniewa Koreptę w roli Hefajstosa oraz Krystyna Wójcika — Hermesa. Widać, że obaj wiedzą, co winna oznaczać zgodna z logiką interpretacja tekstu. Warto zwrócić uwagę, jak bardzo „rzeczowo” przedkłada Wójcik, jako Hermes, racje Zeusa Prometeuszowi¹⁰⁴.

Jan Paweł Gawlik w swej recenzji ocenił rolę Wójcika, łącząc ją z interesującą uwagą na temat wykonania Korepty:

Hermes Wójcika jest szyderczy i wyrazisty, wydaje się, iż on jeden naprawdę wie, co chce powiedzieć, i stara się przekazać te treści z całą prostotą i wyrazistością dobrego aktorstwa. Do atutów przedstawienia też można zaliczyć Hefajstosa Zbigniewa Korepty¹⁰⁵.

W recenzji Zofii Pietrzakówny, odznaczającej się fachowością znawczyni problematyki antycznej, odnajdujemy, jak się może wydawać, ślad prowokacji polegającej na pochodzącej z zewnątrz ingerencji na poziomie pracowni teatralnych w kształt plastyczny przedstawienia, o czym będzie za chwilę mowa. W jej odczuciu aktorzy grający Przemoc (Kratos) i Hermesa starali się wywołać absurdalnie anachroniczne wrażenie „antycznych gestapowców”. Sprzeciw Pietrzakówny budzi wiele kwestii w omawianym przedstawieniu¹⁰⁶, w tym użycie w realizacji przekładu Profesora Srebrnego, który z racji kunsztownej artystycznej archaizacji nie przystaje jej zdaniem do wizji inscenizacyjnej Bugajskiego i Kosińskiego:

Jeśli jednak reżyser mimo wszystko chciał stworzyć wielkie widowisko współczesne na tle mitu o Prometeuszu, powinien był przede wszystkim zdobyć tłumaczenie wykonane w języku całkowicie dzisiejszym, a niedoskonały [w sprostowaniu podano później, że miało być: „a nie doskonały” — przyp. G.G.-Sz.] co prawda pod względem filologicznym — ale o brzmiącym sztucznie dla dzisiejszego ucha antycznym rytmem, archaizowany wyrażnie, przekład prof. Stefana Srebrnego, nadający się raczej do cichego czytania przez miłośników filologii starożytnej i polskiej¹⁰⁷.

Recenzentka oponuje przede wszystkim przeciwko narzucaniu widzom zbyt jednoznacznej wymowy spektaklu. Jej wypowiedź na ten temat skłania do myślenia w kontekście niniejszego opracowania:

¹⁰⁴ J. NIESIOBĘDZKI: „Prometeusz” prapremierowy i eksperymentalny...

¹⁰⁵ J.P. GAWLIK: *Symfonia o Prometeju*...

¹⁰⁶ Pietrzakówna poddaje krytycznej analizie również Program teatralny do premiery.

¹⁰⁷ Z. PIETRZAKÓWNA: *Prometeusz w okowach*...

Przed wszystkim jednak należało wziąć pod uwagę, że mit o dawcy ognia Prometeuszu, który za swój humanizm ukarany został ciężkimi represjami, nasuwa tyle analogii nie tylko do historii, ale jeszcze i we współczesnej moralności ludzkiej, że nie potrzeba sztucznie kierować fantazji widza w jednym tylko kierunku, jak to się stało w spektaklu bydgoskim¹⁰⁸.

Na tej podstawie recenzentka ocenia w sposób niezwykle rzeczowy reżyserię prapremiery *Prometeusza w okowach* Stanisława Bugajskiego, widząc w niej dwa, niedające się ze sobą pogodzić na gruncie ideowym, etapy:

Reżyser sztuki dyr. Stanisław Bugajski natomiast zatracił jednolitość spektaklu i — zrazu idąc w słusznym kierunku, później częściowo przekreślił własną koncepcję. Najcenniejszym jego osiągnięciem było to, że w warstwie słownej potraktował tragedię Ajschylosa jako monumentalny dialog rapsodyczny i położył nacisk przede wszystkim na potężny w wyrazie tekst poetycki, uzyskując w ten sposób nieraz doskonałe rezultaty¹⁰⁹.

W kwestii ukostiumowania Chóru w niektórych recenzjach również pojawiają się zawołane uwagi na temat aluzji czytelnych w spektaklu do przeżyć współczesnego widza, który „ma za sobą przeżycia wojenne i umysłowy przewrót, jakim stała się świadomość nowego układu stosunków człowieka z kosmosem”¹¹⁰. Z tym zastrzeżeniem, że wymowa przywołanej recenzji Heleny Wielowieyskiej jest diametralnie różna od recenzji Pietrzakówny i zdaje się wynikać z odmiennych przesłanek światopoglądowych. Wielowieyskiej zawdzięczamy komentarz do koncepcji partii chóralnych potwierdzający w całej pełni wątpliwości w kwestii reżyserowania Chóru przez Bugajskiego, jeśli założyć, że didaskalia tragedii mówią o leżących na ziemi „ogłuszonych”, a nie zabitych Okeanidach:

Chór ten był nie tylko aktorem, jak tego żąda cytowany w programie teatralnym Arystoteles. Był w realizacji Bugajskiego jednym z głównych elementów plastycznych sceny. Organizował kolorystycznie kompozycję obrazu. Ustawiał się, zależnie od akcji, w różnych częściach sceny, tworząc plamy barwne o coraz to innych kształtach. W końcowej scenie rozproszony chór poległych Okeanid przypominał wielkie pobojuwisko. Wzmagало to wrażenie kosmicznej katastrofy, w której giną nawet bogowie¹¹¹.

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ Z. PIETRZAKÓWNA: *Prometeusz w okowach...*

¹¹⁰ H. WIELOWIEYSKA: *Pierwszy raz „Prometeusz”*. „Teatr” 1962, nr 2, s. 8.

¹¹¹ Tamże.

Zamieszczone w Programie projekty Kosińskiego sugerują, że kostiumy Chóru miały oddawać piękno, w tym fakturę antycznych ubiorów greckich, tak jak to zostało utrwalone w starożytnych rzeźbach przez żłobkowanie marmuru i wyrazistą grę światła w zagłębieniach. Kostiumy w formie pasiaków, które istotnie zobaczyć można na zachowanych fotografiach, przekazały pracownice — wedle świadectwa Bożeny Winnickiej — i miało to miejsce przy ostatniej próbie, co w zasadzie uniemożliwiało zmiany. Winnicka wspominała w rozmowie z autorką, prowadzone w ich domu bardzo burzliwe rozmowy Bugajskiego i Kosińskiego wywołane tym faktem i atmosferę oczekiwania na ostateczną decyzję o odwołaniu lub utrzymaniu terminu polskiej prapremiery.

Twórczość naukowa i teatralna Stefana Srebrnego dowodzi, że koncepcja teatralna Chóru, mieszcząca się w misteryjnej i oratoryjnej formie całości przedstawienia, zdaje się być bliska poglądom tego badacza na zagadnienie współczesnej inscenizacji antyku. W ciekawy sposób zmierzyła się z tym zagadnieniem realizacja sceniczna, o czym świadczą fotografie rejestrujące choreografię partii chóralnych w przedstawieniu. Ciekawe było techniczne rozwiązanie wejść i wyjść Chóru, który znajdował się na ruchomej platformie. Krytycy, których fachowe opinie brane są tutaj pod uwagę, bardzo pochlebnie wyrażają się o samym zamysle inscenizacyjnym partii chóralnych, a niektórzy przedstawiają zastrzeżenia co do niedociągnięć czy wręcz słabości w zakresie ich wykonania. Większość recenzji ukazuje problem w interpretacji plastycznej koncepcji Chóru wobec tak jednoznacznej wymowy sugerowanej kostiumami. Ukostiumowanie Chóru utrwalone na fotografiach sprawia przygnębiające wrażenie i stanowi formalny zgrzyt z całością kompozycji plastycznej.

Omówienie inscenizacji partii chóralnych w bydgoskim przedstawieniu zacząć należy od analizy kształtu scenicznego zapisanego w tłumaczeniu Stefana Srebrnego. Izometryczny przekład partii chóralnych uwzględniający metrykę oryginału sugeruje realizację w duchu „trójjedynej chorei”, czyli połączenia śpiewu, muzyki i tańca. Za tym wskazaniem poszedł Bugajski, co widać w przekazanym przez Bożenę Winnicką egzemplarzu, który może być równocześnie traktowany jako egzemplarz reżyserski bydgoskiego *Prometeusza w okowach*. Partie chóralne w egzemplarzu noszą ślad opracowania pod kątem wykonania muzycznego, pojawiają się wielce charakterystyczne wskazówki wykonawcze, typu: „śpiew odtąd”, *crescendo*, „lament”, „na powtarzaniu”, „dźwięk”, „muzyka”, „bzykanie”, „nieme!!!”, „pieśń stoicka”, „Chór — płacz”.

Opracowanie muzyczne partii Chóru zlecieli twórcy Zofii Łosakiewicz, która napisała muzykę specjalnie dla *Prometeusza w okowach*. Za efekty akustyczne przewidziane partyturą odpowiedzialny był Bernard Lewański. Winnicka wspomina, że dramaturgię pieśni Chóru budowała perkusja, która podawała bardzo wyrazisty rytm. Same partie chóralne w zamierzeniu Bugajskiego były zaśpiewami, melorecytacją i półśpiewami bez muzyki lub przynosiły momenty milczenia.

Krytycy wiele miejsca poświęcili w swych omówieniach muzyce i eksperymentalnej realizacji partii chóralnych w przedstawieniu. Gawlikowi zawdzięczamy znaczące uogólnienie posiadające znamiona oceny osiągniętych efektów scenicznych, mianowicie że muzyka Zofii Łosakiewicz „doskonale współbrzmi z zamierzeniami inscenizatora, pogłębiając nastrój i przysparzając widowisku ostrości i głębi”¹¹².

Należy obiektywnie stwierdzić, że eksperyment formalny, jakim bez wątpienia był bydgoski *Prometeusz w okowach*, niósł za sobą niebezpieczeństwa w zakresie jakości komunikacji między sceną a widownią z racji przerostu warstwy muzyczno-akustycznej, o których między innymi pisze Niesiobędzki:

Tak więc charakter inscenizacji zaciera bowiem momentami znaczeniowe wartości poszczególnych zdań, a niekiedy nawet całych partii wypowiedzianego przez aktora tekstu. Bywa, że dbałość o formę dźwiękową, rytmikę, bierze górę nad poprawnością przekazywania zawartej w poetyckiej frazie myśli¹¹³.

Szczawiński dostrzegł wewnętrzną dramaturgię przedstawienia budowaną na zasadach kontrastu pomiędzy statyką i dynamiką tworzyw scenicznych:

Kompozycja plastyczna przedstawienia doskonale współbrzmiała z ilustracją muzyczną, z całym rytmem przedstawienia. Właściwe miejsce wyznaczono chórowi, zmiennemu, falującemu, tragicznemu w ruchu i w geście, kontrastującemu przez swoją płynność i zmienność z nieruchomą niemal postacią Prometeusza rozpiętego na skale¹¹⁴.

Gawlik sporo miejsca poświęcił omówieniu partii chóralnych w przedstawieniu. Uznał ich opracowanie za sukces inscenizatora. Dostrzegł wprawdzie w pracy Bugajskiego reminiscencje rozwiązań plastycznych z niedawną krakowską *Medeą*, podkreślił jednak pełne nowatorstwo w zakresie formy wykonania głosowego:

a nade wszystko kunsztowna, wyrafinowana zasada recytacji wykorzystująca całą onomatopieczną właściwość słów — od ostrego krzyku do subtelnego ornamentu cichych i śpiewnych recitatywów, i powtórzeń — jest jedną z najważniejszych wartości formalnych przedstawienia, wyciskających na nim wyraziste piętno¹¹⁵.

¹¹² J.P. GAWLIK: *Symfonia o Prometeju...*

¹¹³ J. NIESIOBĘDZKI: „*Prometeusz*” prapremierowy i eksperymentalny...

¹¹⁴ J. SZCZAWIŃSKI: *Antyk wiecznie młody...*

¹¹⁵ J.P. GAWLIK: *Symfonia o Prometeju...*

Bardzo pochlebną opinię o recytacji partii chóralnych zamieściła na łamach „Pomorza” Pietrzakówna, zgłaszająca równocześnie silne zastrzeżenia do nadzbyt wyrazistej ilustracji muzyczno-akustycznej, niezgodnej w jej rozumieniu z antyczną konwencją w tym zakresie:

Z największą jednak przyjemnością słuchało się w *Prometeuszu* wypowiedzi chóru, w którym przodownicą była Magdalena SADOWSKA, i w których poza tym wystąpiły Janina JANKOWSKA, Anna KORZENIECKA i Maria (sic!) WOŹNIAK. Nawet trudne w rytmie, zmienne pod względem tempa zbiorowe partie chóru brzmiały po prostu nieskazitelnie, zadając kłam legendzie o nieakustycznej widowni bydgoskiego teatru¹¹⁶.

Niedostatki wykonawcze w partiach chóralnych, wynikające z niedostatków w zakresie sił i środków bydgoskiej sceny (nie pozwalało to na obsadę choreutów w liczbie piętnastu osób w zgodzie z wymogami artystycznymi całości), omawia w sposób wyważony Józef Szczawiński, stwierdzając:

Inna sprawa, że reżyser nie zawsze mógł dać sobie radę z chórem rozsypującym się po scenie. Patetyczny gest powielony przez kilkanaście Okeanid niezbyt udolnie wyrażał rozpacz i przerażenie. Świetny w pomyśle chór nie spełniał swojego zadania¹¹⁷.

Trudno wydobyć z recenzji jednoznaczną opinię o roli Okeanosa Andrzeja Łubieniewskiego, którego bardzo krytycznie, podobnie jak Jerzego Śliwę w roli Przemocy, ocenił Jarosław Szymkiewicz, pisząc, że te niewielkie role były „recytowane niezdarnie, bez poczucia wagi i sensu wypowiedzi, bez znajomości ich funkcji w dramacie”¹¹⁸. Inni recenzenci zdają się sugerować wykonanie poprawne. W odczuciu Winnickiej postaci Przemocy i Siły sprawiały wrażenie żołdaków. Plastycznie Okeanosa charakteryzował przepiękny w projekcie kostium w formie morskich fal, tworzonych przez plisowane warstwy nakładających się na siebie tkanin. Przybywał on do skały Prometeusza na małym stateczku. Przemoc i Siła w projektach Kosińskiego miały kostiumy stylizowane na ubiór żołnierski.

Potężny finał bydgoskiego *Prometeusza w okowach* dostrzegli wszyscy recenzenci. Epilog wybrzmiał w omówieniu Jana Pawła Gawlika, któremu udało się w sposób w pełni przekonujący udowodnić muzyczną naturę całości przedstawienia, ale i chyba dać na marginesie rozważań zawołany wyraz dezaprobaty, co do próby zmiany wymowy finału sugerowanej kostiumami

¹¹⁶ Z. PIETRZAKÓWNA: *Prometeusz w okowach...*

¹¹⁷ J. SZCZAWIŃSKI: *Antyk wiecznie młody...*

¹¹⁸ J. SZYMKIEWICZ: *W teatrze: „Prometeusz”*. „Gazeta Pomorska” Bydgoszcz. Organ Komitetu Wojewódzkiego PZPR 1961, nr 307.

Chóru. Recenzent podkreślił równocześnie niemożność osiągnięcia *katharsis* z uwagi na dominację teatralnych środków wyrazu plastycznych, muzycznych i akustycznych nad słowem dramatycznym, szczególnie silną w scenie finałowej:

Oczywiście — tak świadoma i tak rzadka w naszym teatrze muzyczność tego przedstawienia posiada jeszcze wyraźnie podkreśloną zasadę zagęszczających się napięć formalnych, których najpełniejsze zawężenie, najbardziej przejmujący wyraz, pojawia się w momencie katastrofy, stwarzając dodatkowe, a w kontekście przedstawienia najmocniejsze, aczkolwiek czysto formalne przesłanki *katharsis*. Już Prometeusz wyrzucił z siebie ostatnie słowa, już „kołysz się, drży cała ziemia w posadach” — gdy muzyka i światło, inscenizator i scenograf przejmują na siebie główną funkcję ekspresywno-wyrazową, stwarzając świetny obraz zagłady na tle autentycznie zapadającej się skały z przykutym do niej Prometeuszem¹¹⁹.

W konsekwencji Gawlik konkluduje:

Prometeusz w okowach staje się w ten sposób bardziej sukcesem inscenizatora i sukcesem teatru niż pełnym zwycięstwem autora i jego gorzkiej, przenikliwej, a dla nas jakże zdumiewającej wiedzy o życiu. Dlatego — być może — pozostawia pewien niedosyt¹²⁰.

Pietrzakówna, pisząc o scenie finałowej, skrytykowała Kosińskiego za brak konsekwencji w deklarowanej programowo niechęci do ukierunkowywania odbioru sztuki i zarzuciła twórcom bardzo jednoznaczną wymowę przedstawienia:

zbija swe własne wywody i — jak może — pomaga fantazji publiczności, konstruując nad sceną walące się niemal na ziemię niebo, a chór ubiera w nieznane Grekom pasiaki więźniarek. Współczesna praktyka, święcąca tak wielkie triumfy zarówno w teatrze, jak i na scenach poetyckich, w każdym razie zmierza do największej oszczędności w używaniu środków oraz efektów wizualnych i akustycznych, na czym, jak się niejednokrotnie okazało — nigdy teatr jeszcze nie stracił¹²¹.

Omówienie Józefa Szczawińskiego, posiadające wysokie walory poznawcze i formalne, przynosi potwierdzenie wymowy bydgoskiej prapremiery w rekonstruowanym w tym opracowaniu kształcie polskiej prapremiery *Pro-*

¹¹⁹ J.P. GAWLIK: *Symfonia o Prometeju...*

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ Z. PIETRZAKÓWNA: *Prometeusz w okowach...*

meteusza w okowach. Recenzja ta określi rangę omawianej inscenizacji, sytuując ją w szerokiej perspektywie współczesnej inscenizacji antyku, czyli problemu towarzyszącemu stale rozważaniom i działalności twórczej Profesora Stefana Srebrnego. Pozostanie kwestią otwartą, czy w przytoczonych niżej słowach mierzył się on równocześnie, jak się wydaje, z obserwowaną podstępna manipulacją twórczością Profesora Srebrnego, o czym jest w tym opracowaniu mowa:

I jeszcze jedna refleksja pojawiająca się już bardzo na peryferiach wrażeń z tego przedstawienia. Czy opłaci się autorowi współczesnemu szperanie po greckiej mitologii dla wyrażenia niepokojów współczesnego człowieka, jeśli zrozumią i bliskie naszemu widzowi może być przedstawienie „autentycznej” tragedii greckiej. A może wielka i trwała kulturotwórcza rola antyku legitymuje się jego nieprzemijalną atrakcyjnością i aktualnością tworzonego przezeń obrazu losów człowieka u progu wielkiej niewiadomej¹²².

Wielowieyska zanotowała wprawdzie owację po premierze, lecz odniosła ją wyraziście do deklaracji Kosińskiego wyrażonej w Programie:

Ostatni obraz bydgoskiego przedstawienia nasuwa skojarzenia, z jakąś katastrofą na miarę kosmiczną, a także ze sceną masowego rozstrzelania w obozie koncentracyjnym. Cały szary (łącznie z twarzą) i jakby wtopiony w skałę Prometeusz, to równocześnie nędzarz i nieugięty przywódca, wolny, choć skuty. Okeanidy w sporze z Zeusem wybierają rację Prometeusza; ubrane są w greckie kostiumy w podłużne fałdy, które w tej scenie przypominają pasiaki. Na odgłos pękającej ziemi Okeanidy rozpraszają się po całej scenie i pojedynczo padają w tragicznych pozach; skała z Prometeuszem powoli przewala się w kierunku horyzontu, obłoki płyną ku górze, co sprawia wrażenie gwałtownego obrotu ziemi, która wyskoczyła z orbity. Ten opis końcowej sceny podaję tylko jako przykład rozmaitych podtekstów, który każdy sam sobie może układać przy podniesionej kurtynie. Może, ale nie musi. Bo „niedobry to teatr, który traktuje swojego widza jak idiotę i odmawia mu współtwórczości” — jak pisze w programie teatralnym Jan Kosiński. Słuszności tej tezy dowiodła owacja, jakiej byliśmy świadkami po premierze. Widz teatralny jest istotą rozumną, myślenie sprawia mu satysfakcję¹²³.

Na koniec należy dodać, że bydgoski *Prometeusz w okowach* pokazany został na IV Festiwalu Teatrów Polski Północnej, gdzie zdobył zespołową nagrodę za

¹²² Tamże.

¹²³ H. WIELOWIEYSKA: *Pierwszy raz „Prometeusz”...*



Ajschylos Prometeusz w okowach, reż. Stanisław Bugajski,
Teatr Polski w Bydgoszczy 1961 r., Io: Halina Słojewska, Prometeusz: Jan Zdrojewski, Chór;
fot. Janina Gardzielewska (zbiory Haliny Słojewskiej-Kołodziej)



Ajschylos Prometeusz w okowach, reż. Stanisław Bugajski,
Teatr Polski w Bydgoszczy, 1961 r., Io: Halina Słojewska, Prometeusz: Jan Zdrojewski, Chór;
fot. Janina Gardzielewska (zbiory Haliny Słojewskiej-Kołodziej)



Ajschylos Prometeusz w okowach, reż. Stanisław Bugajski,
Teatr Polski w Bydgoszczy, 1961 r., Io: Halina Słojewska, Prometeusz: Jan Zdrojewski, Chór;
fot. Janina Gardzielewska (zbiory Haliny Słojewskiej-Kołodziej)



Ajschylos Prometeusz w okowach, reż. Stanisław Bugajski,
Teatr Polski w Bydgoszczy, 1961 r., Io: Halina Słojewska, Chór;
fot. Janina Gardzielewska (zbiory Haliny Słojewskiej-Kołodziej)



Sofokles *Król Edyp*, reż. Mieczysław Szpakiewicz, insc. Stefan Srebrny,
Teatr Miejski na Pohulance w Wilnie, 1935 r., Edyp: Alfred Szymański;
fot. Edmund i Barbara Zdanowscy (dar Profesor Zofii Abramowiczówny;
zbiory Grażyny Golik-Szarawarskiej)

najbardziej ambitny spektakl Festiwalu, a Halina Słojewska otrzymała nagrodę za rolę Io¹²⁴.

W oczach krytyki osobne znaczenie w kontekście bydgoskiej prapremiery zdaje się posiadać współbrzmienie *Prometeusza w okowach* z wystawianym w tym samym czasie na Scenie Kameralnej Teatru Polskiego w Bydgoszczy i zaprezentowanym również w Toruniu przedstawieniu dramatu Jana Pawła Gawlika *Portret*¹²⁵ w reżyserii Stanisława Bugajskiego, w którym równocześnie z rolą Io, główną rolę kobiecą grała Halina Słojewska¹²⁶.

4. *Gromiwoja/Lysistrate* Arystofanesa w Teatrze Wielkim w Częstochowie a kwestia udziału Profesora Srebrnego

Gromiwoja/Lysistrate wystawiona w Teatrze Wielkim w Częstochowie w 1955 roku¹²⁷ jawi się badaczowi na kształt gordyjskiego węzła faktów, domysłów

¹²⁴ Za M. DWORAKOWSKĄ: *Festiwal w oczach krytyki*. W: *Festiwal teatrów polski północnej [sic! — przyp. G.G.-Sz.]. Geneza, rozwój, oceny festiwalu 1959—1978*. Red. Z. WRÓBEL. Toruń: Toruńskie Towarzystwo Kultury, bd., s. 47—115. Również w tym przypadku daje do myślenia błąd drukarski w tytule opracowania. Maria Dworakowska jest znawczynią historii teatrów Bydgoszczy i Torunia. Zob. m.in. *60 lat sceny polskiej w Toruniu*. Red. M. DWORAKOWSKA, Z. WRÓBEL. Toruń 1980. Autorka pragnie w tym miejscu złożyć serdeczne podziękowania Pani Marii Dworakowskiej za ogromną pomoc w gromadzeniu dokumentacji do opracowania w toku kwerend w Bibliotece Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie oraz życzliwe zainteresowanie podjętym trudem badawczym. Szczególne wyrazy wdzięczności autorka kieruje do Pani Marii Dworakowskiej za polecenie jej skromnej osoby uwadze Pani Haliny Słojewskiej-Kołodziej. Podziękowania należą się również za udzieloną autorce pomoc w nawiązaniu kontaktu z Panią Bożeną Winnicką.

¹²⁵ Tendencyjną, by nie powiedzieć prześmiewczą, recenzję zamieściła, łącząc w toku narracji oba te spektakle, omawiająca Festiwal Toruński Maria Czanerle. Zob. M. CZANERLE: *Jak to było w Toruniu*. „Teatr” 1962, nr 15, s. 3—4.

¹²⁶ Teksty dramatyczne pióra Jana Pawła Gawlika opublikowane w *Propozycje. Dramaty*. (Poznań 1969) oraz krytyczno-teatralne zamieszczane na łamach prasy zdają się mieć głębszy związek z omawianą w opracowaniu problematyką. Rozwinięcie tej kwestii wymagałoby jednak poważnego namysłu i dodatkowych kwerend. W przypadku częstochowskiej *Gromiwoi* tło interpretacji zdaje się stanowić jego recenzja zatytułowana *Szansa tragedii*. „Nowa Kultura” 1955, nr 34, s. 3, 8, omawiająca przedstawienie *Beatrix Cenci* Juliusza Słowackiego *nota bene* w Teatrze w Częstochowie.

¹²⁷ Adres bibliograficzny przedstawienia obecnie opracowany na podstawie Programu teatralnego: ARYSTOFANES, *Gromiwoja/Lysistrate*. Przekład: EDMUND ŻEGOTA CIĘGLEWICZ;

i aluzji. Nie ulega wątpliwości, że spektakl zaważył na biografii Profesora Stefana Srebrnego w wymiarze dramatycznym, jeśli nie tragicznym. Aktualnie analiza i interpretacja z trudem gromadzonych dokumentów teatralnych przedstawienia nakazuje rozpocząć od weryfikacji daty premiery. Zachowane dokumenty (w archiwum Teatru im. Adama Mickiewicza w Częstochowie — afisz i Program teatralny oraz w zbiorach Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie — Program teatralny) pozwalają ustalić, że premiera miała miejsce 5 listopada, a nie 2 grudnia, jak podaje opracowanie *Antyczne dramaty greckie na scenach polskich po roku 1980* w wyborze pism Srebrnego *Teatr grecki i polski*¹²⁸.

W tym samym opracowaniu w opisie bibliograficznym przedstawienia pojawia się brzemienne w konsekwencje ustalenie, że Stefan Srebrny współpracował przy wystawieniu komedii Arystofanesa w Częstochowie¹²⁹. To kolejna kwestia wymagająca weryfikacji. Zaczniemy od tego, że w świetle wymienionych dokumentów teatralnych opracowanie dramaturgiczne, inscenizacja i reżyseria częstochowskiego przedstawienia były autorstwa Eugeniusza Aniszczenko. Potwierdzają to afisz, Program teatralny oraz recenzenci, by tylko odwołać się do

opracowanie dramaturgiczne, inscenizacja i reżyseria: EUGENIUSZ ANISZCZENKO; projekty dekoracji, kostiumów i rekwizytów: WŁADYSŁAW WAGNER; muzyka: STANISŁAW SZELIGOWSKA; choreografia: MARCELLA HILDEBRANT PRUSKA; kierownik muzyczny: ZYGFRYD JAŁOWIECKI; obsada: Gromiwoja: CELINA BARTYZEL; Kalonike: DANUTA JODŁOWSKA; Myrrine: ADELA CZAPLANKA; Lampito: ALEKSANDRA BONARSKA; Beotka: KRYSZYNA FRÖHLICH; Koryntka: HALINA PRUSZYŃSKA; Stratyllida: STANISŁAW KWAŚNIEWSKA; Rodippe: TAMARA OJDANOWSKA; Nikodike: SABINA GROCHOWSKA; Scytka: ***; Dwie Niewolnice: ***; Chór kobiet ateńskich; Probulos: JAN OTREMBSKI; Kinezjasz: JANUSZ GŁADYSZ; Pełnomocnik Sparty: TADEUSZ SABARA; Herold Spartański: ZBIGNIEW MICHAŁOWSKI; Strymodoros: ZDZISŁAW JÓZWIĄK; Drakes: STANISŁAW CZADERSKI; Filurgos: STEFAN MIEDZIŃSKI; Manes: WŁADYSŁAW PABIASZ; Trzej Łucznicy Scytyjscy: ***; Dziecko: ***; Chór Mężów Ateńskich. Premiera: 5 listopada 1955 roku, Teatr Wielki Częstochowa.

Autorka dziękuje za pomoc Pani Karinie Baron z Teatru im. Adama Mickiewicza w Częstochowie za pomoc w gromadzeniu dokumentacji przedstawienia *Gromiwoja/Lysistrate*.

¹²⁸ *Antyczne dramaty greckie na scenach polskich do roku 1980*. Oprac. Sz. GĄSSOWSKI. W: S. SREBRNY: *Teatr grecki i polski...*, s. 733.

¹²⁹ Pierwsza chronologicznie wzmianka o pomocy Stefana Srebrnego udzielonej Aniszczenko przy realizacji częstochowskiej *Gromiwoi* — powtórzona przez Szczepana Gąssowskiego w jego zestawieniu przedstawień antyku w Polsce — znajduje się, według stanu badań wykonanego na użytek tego opracowania, w tekście A. SZASTYŃSKIEJ-SIEMION: *Arystofanes na scenach polskich*. „Eos” 1963. Vol. LIII, s. 99 i brzmi: „Tam [w Częstochowie — przyp. G.G.-Sz.] E. Aniszczenko, uczeń Srebrnego, z którego pomocy korzystał i obecnie, wystawił *Gromiwoję* w Teatrze Wielkim. Autorka odwołuje się do profesora Jerzego Łanowskiego jako promotora studium, ale Łanowski w recenzji opublikowanej po spektaklu pisał ostrożniej, że Aniszczenko rozgłaszał, że korzystał z rad profesora Srebrnego” (zob. przypis 158).

najobszerniejszego omówienia tej kwestii w tekście Aleksandra Rowińskiego *Gdy płęć słaba gromi mężnych wojów...*:

Eugeniusz Aniszczenko reżyser (jak również autor opracowania dramaturgicznego i inscenizacji) umiejętnie użył cenzorskiego ołówka. Ba, celowo wtrącił się tam, gdzie trzeba było niewiele służące akcji, bo dygresyjne, a przy tym niezrozumiałe dla dzisiejszego słuchacza partie usunąć. Aniszczenko nie waha się zastąpić imienia Orsilachosa określeniem: rozpustnik — bo to przecież rozjaśnia tekst. Tak potraktowane opracowanie, wydaje się, wyraziście trafia do widza¹³⁰.

Aniszczenko, co ustaliła autorka w innym swym opracowaniu, będącym próbą rekonstrukcji polskiej prapremiery *Edypa w Kolonie* Sofoklesa w Gnieźnie w 1963 roku w jego inscenizacji i reżyserii, nieustannie powoływał się na współpracę z Profesorem Srebrnym jako jeden z jego Uczniów, czyniąc tym samym niepowetowane szkody¹³¹.

Istotne będzie w tym miejscu przywołanie faktów, w świetle których widać, że Aniszczenko był twórcą reżimowym. Jako wysoki urzędnik partyjny pełnił odpowiedzialne funkcje. Od 1945 roku był kierownikiem Oddziału Literatury i Teatru w Wojewódzkim Wydziale Kultury i Sztuki w Poznaniu, następnie naczelnikiem Wydziału Wojewódzkiego i Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Szczecinie. Parał się reżyserią na scenach między innymi: Częstochowy, Zielonej Góry, Zabrza, Opola, Koszalina, Gdańska, Torunia. W latach 1959—1963 mianowany został dyrektorem Państwowego Teatru im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie, gdzie wystawił wspomnianego *Edypa w Kolonie* w ramach reżimowej kontrakcji do uroczystości Milenium Chrztu Polski w Gnieźnie finalizujących program Wielkiej Nowenny kardynała Stefana Wyszyńskiego ogłoszonej w 1957 roku.

Profesor Srebrny znał Aniszczenkę jako swego studenta jeszcze z Wilna oraz wedle relacji samego Aniszczenki z tajnych kursów teatralnych w okresie okupacji. Przywołajmy w tym miejscu zawartość ZASP-owskiej teczki osobowej Eugeniusza Aniszczenko. Obejmuje ona m.in. list Marii Aniszczenko-Budzyńskiej do Doroty Buchwald z Działu Dokumentacji Zarządu Głównego, od stycznia 1964 roku dyrektorki Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, wraz z załącznikami, w tym jego autobiografię przepisaną w marcu 2000 roku z rękopisu przez Stanisława Jasińskiego, polonistę z Torunia, poetę i esesistę oraz fotografa, który współpracował z Aniszczenką przy inscenizacjach

¹³⁰ A. ROWIŃSKI: *Ze sceny częstochowskiej: Gdy płęć słaba gromi mężnych wojów...* „Dziennik Zachodni” 1955, nr 273. Zwraca uwagę brak wymienionego w recenzji Orsilachosa w obsadzie [sic! — przyp. G.G.-Sz.] — zob. przypis 127.

¹³¹ G. GOLIK-SZARAWARSKA: *Próba rekonstrukcji polskiej prapremiery „Edypa w Kolonie” Sofoklesa*. „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae”. Poznań 2008. Vol. XVIII, s. 397—419.

w teatrze w Toruniu. W aneksie do *Biografii* pojawia się — ważne w kontekście niniejszego opracowania — stwierdzenie samego Aniszczenki:

Profesor Srebrny patronował premierze *Gromiwoi* w Częstochowie, premiery *Edyp w Kolonie* i *Bachantek* reżyser poświęcił pamięci swego Mistrza, który zmarł w roku 1962-im [!]¹³².

Aniszczenko działający później aktywnie — jak wynika z zawartości teczeki — w toruńskim środowisku „Solidarności” i współpracujący z duszpasterstwem akademickim oo. Jezuitów, wygłosił jeszcze odczyt zatytułowany *Profesor Stefan Srebrny — człowiek teatru* w Towarzystwie Naukowym w Toruniu¹³³.

W kwestii udziału Profesora Srebrnego w omawianej inscenizacji bezspornie ustalić można, że w Programie teatralnym zamieszczony został tekst jego autorstwa, tyle że pojawił się z formułą tytułową *Arystofanes i jego Gromiwoja* [!], nieuwzględniającą cudzysłowu wskazującego wyraźnie, że autorowi chodzi o tytuł utworu, czyli z zastanawiającym błędem drukarskim popełnionym — jak wolno przypuszczać — na etapie druku¹³⁴.

Intencje Profesora Srebrnego jako autora tekstu są czyste w świetle wymowy całości przytoczonego opracowania. U genezy przywołanego tekstu leży chęć motywowanej względami naukowymi i artystycznymi odpowiedzi na apel Światowego Komitetu Pokoju o uczczenie 2400. rocznicy urodzin Arystofanesa, o czym jeszcze będzie szerzej mowa. Tekst o wysokich walorach poznawczych i estetycznych tego wybitnego tłumacza spuścizny Arystofanesa posiadał wymowę humanitarną i pacyfistyczną, co zostało zaznaczone już na samym wstępie w słowach:

Jeśli Światowa Rada Pokoju dała hasło uczczenia 2400 rocznicy urodzin Arystofanesa, to stało się to dlatego, że ten stary Ateńczyk — to może największy geniusz komedii wszystkich czasów, ale również dlatego, że w twórczości swej występuje on jako zacięty wróg wojny i gorący, śmiały, bezkompromisowy obrońca pokoju¹³⁵.

Program teatralny opatrzony został równocześnie mottem:

¹³² E. ANISZCZENKO: *Aneks do autobiografii*. W: TEGOŻ: *Biografia...* (z rękopisu Eugeniusza Aniszczenko z zachowaniem pisowni oryginału przepisał Stanisław Jasiński). Toruń, marzec 2000. Teczka w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

¹³³ Tamże.

¹³⁴ W Programie teatralnym tytuł brzmi: *Arystofanes i jego Gromiwoja*. W wyborze pism Stefana Srebrnego podano już wersję prawidłową: *Arystofanes i jego „Gromiwoja”*.

¹³⁵ S. SREBRNY: *Arystofanes i jego Gromiwoja*. Program: *Arystofanes, Gromiwoja/Lysistrata*. Premiera dnia 5 listopada 1955 roku. Państwowe Teatry w Częstochowie Teatr Wielki, s. 9. Przedruk: S. SREBRNY: *Arystofanes i jego „Gromiwoja”*. W: TEGOŻ: *Teatr grecki i polski...*, s. 489.

[...] Sprośny wesołek Arystofanes — to geniusz nie tylko dowcipu, humoru, satyry i komediowej inwencji, ale uskrzydłonej poezji, to porywający fantasta, czarujący liryk. Pod imieniem Platona — i zapewne [zapis oryginalny — przyp. red.] słusznie mu przypisywany — zachował się epigramat, w którym powiedziane jest, że boginie wdzięku, Charyty, za niezniszczalną świątynię obrały sobie duszę Arystofanesa¹³⁶.

Cytat pochodził z *Wyboru komedii Arystofanesa* w tłumaczeniu i opracowaniu Stefana Srebrnego. Dodajmy od razu, że w 1955 roku ukazał się w przekładzie Srebrnego tom pierwszy, będący wyborem komedii Arystofanesa¹³⁷, który jeszcze nie zawierał *Bojomiry*¹³⁸. Tym bowiem imieniem nazwał Profesor Srebrny antyczną Lysistratę w tomie drugim zatytułowanym *Komedie* wydany w 1962 roku¹³⁹. Podstawą dramaturgiczną premiery w Częstochowie był jeszcze modernistyczny przekład Edmunda Żegoty Cięglewicz omawiany przez Srebrnego pod kątem filologicznym w tekście zamieszczonym w Programie teatralnym przygotowanym dla potrzeb przedstawienia z 1955 roku.

Wydaje się więc, że przygotowując tom drugi, wybitny filolog tym kształtem imienia bohaterki odciął się od częstochowskiej premiery *Gromiwoi*, która — jak się okaże w dalszych rozważaniach — miała ostrze antykościelne i wymierzona była przeciwko konkretnym osobom z tych kręgów. Uczczenie rocznicy Arystofanejskiej, czyli cel zasadniczy dla genezy tekstu Stefana Srebrnego *Arystofanes i jego „Gromiwoja”*, dla organizatorów wydarzenia miało, jak widać, w tych okolicznościach znaczenie drugoplanowe.

Cóż innego pozostało uczonemu, jak tylko bronią swego naukowego i artystycznego kunsztu walczyć w obliczu zwykle nieprzebierających w środkach, topornych, ale zawsze przemyślanych i nieodmiennie brutalnych metod aparaczyków. Dobitnie świadczy o tym uwypuklona teza, która pojawiła się we *Wstępie* do wspomnianego drugiego tomu dzieł Arystofanesa. Dotyczy ona niezwykłej wartości formalnej teatru ateńskiego widocznej również w komediach tego starożytnego autora. Profesor Srebrny podkreślił w niej, że tekst komedii staroattyckiej pisany był w myślą o stałej przestrzeni teatralnej, a nie, jak to się dzieje w teatrze współczesnym, teren został przystosowywany do akcji.

¹³⁶ Program przedstawienia: Arystofanes, *Gromiwoja/Lysistrata*. Teatr Wielki Częstochowa 5 listopada 1955 roku.

¹³⁷ ARYSTOFANES: *Wybór komedii. Osy, Pokój, Ptaki, Tesmoforie*. Przeł. i oprac. S. SREBRNY. Warszawa 1955.

¹³⁸ W 1948 r. Polskie Radio w Toruniu nadało *Ptaki* w przekładzie i reżyserii radiowej Profesora Srebrnego. (Za S. STABRYŁĄ: *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945—1975*. Kraków 1983, s. 36).

¹³⁹ ARYSTOFANES: *Komedie. Acharniaczy, Rycerze, Chmury, Bojomira (Lysistrata)*. Przeł. i oprac. S. SREBRNY. Warszawa 1962.

Wracając do kwestii rekonstrukcji premiery *Gromiwoi/Lysistraty* z 1955 roku, zacząć trzeba od krytyki źródeł. Zachowane dokumenty są rozproszone, teksty niektórych recenzji świadomie niszczone w różnych archiwach. Natomiast czarno-białe zdjęcia bez historycznego komentarza uwzględniającego meandry historii teatru w PRL mogą łatwo zafałszować ideologiczne ostrze przedstawienia użytego w walce reżimu z Kościołem¹⁴⁰.

Najbardziej wymownym świadectwem świadomie przez władze partyjno-polityczne sterowanej ideologicznej antykościelnej wymowy i personalnego ostrza częstochowskiej *Gromiwoi* jest fragment — być może jedyny, aż do czasu opublikowania całości *Pro memoria* Stefana Kardynała Wyszyńskiego Prymasa Polski — w którym internowany autor daje upust emocjom wywołanym bez wątpienia tym spektaklem:

Zapiski więzienne 12 marca 1956 roku (poniedziałek)

Pierwszy płaszcz purpurowy był wyrazem szyderstwa żołnierskiego. Jak Krzyż Chrystusa stał się chwałą Kościoła, tak i płaszcz purpurowy jest chwałą Jego synów. Ale nie przestaje być on krwawym symbolem Chrystusowej Krwi. Mój płaszcz purpurowy, подарowany mi przez polskie duchowieństwo Rzymu, minister Bida oddał do teatru, na przedstawienie szydercze, by tam drapowano artystów, wyśmiewających kardynałów¹⁴¹.

Działania dezintegracyjne służb specjalnych w tym przypadku objęły równocześnie — jak można się domyślać — manipulowanie dorobkiem Profesora Srebrnego. W kontekście przywołanego fragmentu przypomnę opis purpurowego płaszcza zajmujący poważną część recenzji Mieczysława Limanowskiego z wileńskiego przedwojennego *Króla Edypa* w prekursorskiej dla inscenizacji antyku w Polsce inscenizacji Stefana Srebrnego¹⁴². Posunięto się najpewniej w przedstawieniu *Gromiwoi* do prymitywnej w swej wymowie analogii, sto-

¹⁴⁰ Archiwum Teatru Adama Mickiewicza w Częstochowie obok innych dokumentów w oryginale udostępniło mi jedynie kserokopie zdjęć ze spektaklu *Gromiwoja* oraz kserokopie kilku projektów kostiumów.

¹⁴¹ STEFAN KARDYNAŁ WYSZYŃSKI: *Zapiski więzienne*. Warszawa 2006, s. 310.

¹⁴² G. GOLIK-SZARAWARSKA: *Dramaty antyczne w inscenizacjach Stefana Srebrnego...*, s. 175—176. Cytuje autorka następujący fragment recenzji M. LIMANOWSKIEGO: *Światło — Teatr — Magistrat*. „Słowo”. Wilno 1936, nr 17:

„Na scenę wchodził Edyp, miał płaszcz purpurowy. Człowiek pił oczy na czerwień, śliczne fałdy, niezrównany patos draperii. Podziwiać było można rozkoszny obraz i człowiek pytał się cicho: Skądże to Srebrny wydobył tę materię. W zachwycie człowiek szeptał: to musi być syryjski jakiś jedwab, którego już dziś nie ma na świecie, a to musi być ta purpura ze ślimaków fenickich, o których jakaś na świecie pozostała głucha fama. W kroju, w kolorze, w linii, w płamie, wszystko było niezwykle. Było promieniowanie królewskie, abundancja przepychu, w czerwieni, gdyby wino nieznanego dziś na świecie wzniosłości. Płaszcz nie gryzł się ani na chwilę z wizyjną postawą Edypa. Odwrotnie.

sując metodę typową dla działań służb specjalnych silnie w tamtych czasach obecnych w teatrach¹⁴³. Pomocne w rozwikłaniu kwestii okazać się może porównanie postaci Probulosa na fotografiach z przedstawienia częstochowskiej *Gromiwoi/Lysistrate*, z ofiarowaną autorce przez profesor Zofię Abramowiczównę, po obronie doktoratu na podstawie dysertacji *Stefan Srebrny. Badacz i krytyk teatru*, fotografią Alfreda Szymańskiego w roli Edypa w przedstawieniu wileńskim. Fotografią bezcenną, która zawsze wisiała w gabinecie Profesora Stefana Srebrnego¹⁴⁴. Płaszcz noszone przez obie postaci są bardzo podobne, z tym że płaszcz będący częścią tragicznego kostiumu Edypa został poddany dosadnej karykaturyzacji w komicznym kostiumie Probulosa. Niestety, postać częstochowskiego Probulosa zdaje się być równocześnie karykaturą wileńskiego Edypa.

Poszukując potwierdzenia, stwierdzić przyjdzie, iż w świetle zachowanych recenzji tylko dwa kostiumy odbiegały od linii stylistycznej zaproponowanej przez Władysława Wagnera i były to kostiumy Kinesjasa i właśnie Probulosa. Oba bardzo dalekie były od stylizacji na kostium komediowy w duchu teatru Arystofanesa, tak jak widział jego fantastyczno-karykaturalną konwencję Srebrny. W przypadku Kinesjasa była to w świetle recenzji: „nagość w wymownym kostiumie”¹⁴⁵. Cechą wyróżniającą kostium Probulosa była niestety w opinii recenzentów jego barwa. Omawiana dalej recenzja Jerzego Łanowskiego dookreśla kierunek zastosowanej charakteryzacji obu postaci, gdy mowa w niej o potężnym brzuchu Probulosa i komicznym guzie na głowie Kinezjasza¹⁴⁶.

Zachowane fotografie zdają się sugerować, że tylko choreuci nosili monstrualne maski, które zdejmowane podczas parabazy już się więcej w przedstawieniu nie pojawiały. Chóry porzucały atrybuty starców, by odmłodzić na scenie. Nagość zdaje się miała w tym przedstawieniu szczególną wymowę. Na domiar

Płaszcz podniósł postać Edypa do granicy najwyższego, wprost nieprawdopodobnego patosu”.

¹⁴³ Trzeba w tym miejscu przypomnieć, że scena częstochowska w omawianym okresie działała pod szyldem Państwowe Teatry Częstochowa Teatr Wielki. Dyrektorem i kierownikiem artystycznym Teatru Wielkiego był Edmund Kron, który był jednocześnie radnym oraz przewodniczącym komisji kultury w Miejskiej Radzie Narodowej. Za: *Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 2. Red. Z. WILSKI.

¹⁴⁴ Reprodukuj tej fotografii można zobaczyć w: S. SREBRNY: *Teatr grecki i polski...*, zdjęcie nr 69. Oryginał reprodukowany w materiałach konferencyjnych, zdjęcie nr 7.

¹⁴⁵ A. ROWIŃSKI: *Ze sceny częstochowskiej. Gdy płeć słaba gromi mężnych wojów...* Chyba jedyna fotografia dokumentująca charakter ukostiumowania nagości tej postaci znajduje się przy tekście innej recenzji: A. ROWIŃSKI: *Geniusz Arystofanesa wesołka*. „Panorama” 1956, nr 4, s. 6.

¹⁴⁶ J. ŁANOWSKI: *O częstochowskiej Lizystracie*. „Gazeta Robotnicza” 1955, nr 306; dodatek: „Sprawy i Ludzie”, nr 50.

złego pojawiła się w spektaklu akcja, coś na kształt parabazy, kiedy wojownicy mieli nagabywać kobiety na widowni.

Wagę argumentu dla prawdziwości stawianej w moim opracowaniu tezy o manipulowaniu dorobkiem Profesora Srebrnego z wyraźną próbą uwikłania go w okoliczności częstochowskiej premiery zdają się posiadać wydarzenia poprzedzające omawianą premierę. Profesor Srebrny już wcześniej udostępniał bowiem swoje przekłady komedii Arystofanesa¹⁴⁷. Na walnym zgromadzeniu Polskiego Towarzystwa Filologicznego 29 czerwca 1951 roku w Toruniu w Ratuszu Miejskim odbyła się recytacja — dziś byśmy powiedzieli „czytanie” — komedii Arystofanesa *Pokój* przez artystów Teatrów Ziemi Pomorskiej z Profesorem Srebrnym w roli Winobrańca. Wykonanie zostało bardzo wysoko ocenione przez Mieczysława Szpakiewicza aktora i reżysera, z którym wcześniej współpracował Srebrny w Wilnie w Teatrze na Pohulance.

Wydaje się, że nie było kwestią przypadku, zważywszy na działania reżimowe wokół humanistyki wileńskiej w tym okresie oraz zaognioną sytuację w teatrach w Bydgoszczy i Toruniu po usunięciu Wilama Horzycy, że rok później odbył się na zasadzie kontrakcji — jak się zdaje — wieczór poświęcony Arystofanesowi w podziemiach Muzeum Narodowego w Warszawie przygotowany przez zespół lewicowego artysty Henryka Ładosza. Alicja Szastyńska-Siemion mówi w swym opracowaniu teatralnej recepcji *Lizystraty* jedynie o recytacji na tej imprezie komedii *Pokój*¹⁴⁸. Cytowany wcześniej Aleksander Rowiński przypominał chyba jednak nieprzypadkowo o tym „czytaniu” właśnie w kontekście częstochowskiej *Gromiwoi/Lysistrate*, pod bezpośrednim wpływem jej wymowy:

Przed kilku laty odbył się w Warszawie wieczór poświęcony Arystofanesowi. Zanim aktorzy przystąpili do odtwarzania tekstów, wystąpił płomienny wykonawca klasyki Henryk Ładosz i tym mniej więcej zdaniem odezwał się do zebranych: „Aktorzy są zażenowani słowami i określeniami, które za chwilę padną pośród czytanych kwestii. Nie chcą również w tym względzie zaskakiwać słuchacza. Pozwólcie Państwo, że wymienię z góry drastyczne słowa i zwroty”. Ku powszechnej uciechy z takiego załatwienia sprawy Ładosz skrupulatnie je wyliczył. Tak, to też był sposób na odpowiednie podanie komediopisarza¹⁴⁹.

¹⁴⁷ W 1948 roku Polskie Radio w Toruniu nadało *Ptaki* Arystofanesa w jego tłumaczeniu i reżyserii radiowej. Za: S. STABRYŁA: *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945—1975*. Kraków 1983, s. 36.

¹⁴⁸ A. SZASTYŃSKA-SIEMION: *Arystofanes na scenach polskich*. „Eos” 1963. Vol. LIII, s. 97—98.

¹⁴⁹ A. ROWIŃSKI: *Ze sceny częstochowskiej: Gdy pleć słaba gromi mężnych wojów...*

W omawianym kontekście istotną wymowę ma w tym opracowaniu ustalenie przez Szastyńską-Siemion, że wieczór arystofanejski w wykonaniu zespołu Henryka Ładosza został powtórzony w czasie Sesji Komitetu Nauk o Kulturze Antycznej PAN zorganizowanej w 2400. rocznicę urodzin Arystofanesa, o której już była wyżej mowa.

Kwestię uczczenia proklamowanej rocznicy wyjaśniał w 1957 roku w tekście *Obrachunki Arystofanejskie* profesor Jerzy Łanowski¹⁵⁰. Na łamach „Przeglądu Kulturalnego” podkreślił naukowe walory zawartości materiałów będących pokłosiem sesji naukowej Komitetu Nauk o Kulturze Antycznej PAN w grudniu 1954 roku na tle ideologicznie zorientowanych wydawnictw rosyjskich. Co istotne w kontekście obecnych rozważań, ten znawca i tłumacz antyku przywołał tłumaczenia Srebrnego, pisząc w ostatnim akapicie:

Czego brak w obu książkach? Arystofanesa poety. Ale tego szukajmy może w PIW-owskim *Wyborze* w przekładzie Srebrnego, jeśli nie możemy go czytać po grecku¹⁵¹.

W opublikowanych materiałach konferencyjnych nazwisko Stefana Srebrnego, najwybitniejszego chyba w tym czasie znawcy problematyki, pojawia się *nota bene* jedynie na marginesie niektórych wystąpień, które weszły do tomu. Całość opatrzona została utrzymanym w zorientowanej ideologicznie poetyce tamtej epoki słowem wstępnym Oktawiusza Jurewicza¹⁵².

Jerzy Łanowski dla uczczenia rocznicy urodzin Arystofanesa przygotował i wydał w 1955 roku *Żaby* oraz *Acharnejczyków* w tłumaczeniu Bogusława Butrymowicza. W listopadzie ukazały się dwa osobne tomiki z obszernymi wstęпами pióra Łanowskiego, gdzie znalazło się miejsce na wspomnienie za-

¹⁵⁰ J. ŁANOWSKI: *Obrachunki Arystofanejskie*. „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 28, s. 4. Nie sposób nie dodać w tym miejscu, że profesor Jerzy Łanowski też znajdował się pod obserwacją SB. Na tym etapie poszukiwań autorka dotarła w archiwach IPN do akt dotyczących obserwacji Jerzego Łanowskiego jako prorektora Uniwersytetu Wrocławskiego z powodu jego kontaktów z profesorem Stanisławem Kotem w kwestii publikacji w Ossolineum pamiętników Wincentego Witosa. IPN BU 1585/16590, *Wykaz profesorów, którzy swoją postawą ideowo-polityczną wywierają destrukcyjny wpływ na wychowanie młodzieży akademickiej*.

¹⁵¹ J. ŁANOWSKI: *Obrachunki Arystofanejskie...*

¹⁵² Pojawiło się w nim następujące stwierdzenie programowe. O. JUREWICZ: [*Słowo wstępne*]. W: *Arystofanes*. Materiały Sesji Naukowej Komitetu Nauk o Kulturze Antycznej PAN zorganizowanej na Apel Światowej Rady Pokoju w 2400. Rocznice Urodzin Poety 3—4 grudnia 1964 roku. Red. naukowy O. JUREWICZ. Wrocław 1967, s. V. „Zajęcie się literacką twórczością Arystofanesa jest nie tylko manifestacją naukowych zainteresowań polskich filologów, ale wskazuje również na to, że kultura socjalistyczna sięga do wielkich ideałów przeszłości i zbliża arcydzieła literackie minionych wieków i formacji do całego społeczeństwa”.

sług naukowych i translatorskich Profesora Srebrnego w przyswojeniu polskiej kulturze spuścizny tego greckiego komediopisarza¹⁵³. Łanowski uznał w nim „najkompetentniejszego polskiego znawcę tych zagadnień”¹⁵⁴ i równocześnie obwieścił ukazanie się *Wyboru komedii* Arystofanesa w jego tłumaczeniu i opracowaniu.

Przy ocenie spektaklu w Częstochowie odwołajmy się do obszernego omówienia Anatola Sterna noszącego tytuł *Drda, Gorki i Arystofanes*, zamieszczonego w „Teatrze” w 1956 roku. Stern kwituje osiągnięty efekt artystyczny słowami niepozostawiającymi wątpliwości co do genezy premiery *Gromiwoi* właśnie w Częstochowie:

Nieoczekiwane za to wyniki daje uwspółcześnienie komedii. Uwspółcześnienie zamierzone i niezamierzone, wynikające zarówno z nowych form teatru, jak i z zamysłu realizatora¹⁵⁵.

Na wstępie fragmentu przywołanego omówienia poświęconego częstochowskiej premierze znalazło się kilka uwag ogólnej natury zwieńczonych ponurym wnioskiem:

Przed reżyserem, który przystępuje do realizacji *Lizystraty* otwierają się dwie drogi. Jedna — to droga surowej stylizacji, druga — to uwspółcześnienie sztuki. Pierwsza z tych dróg prowadzi do źródła tzw. czystych wzruszeń estetycznych, druga wydobywa na jaw wymowę komediową i przede wszystkim polityczną utworu. Eugeniusz Aniszczenko poszedł drogą pośrednią — i wbrew utartym prawdom o niebezpieczeństwie poszukiwania złotego środka — osiągnął interesujące wyniki. Jak zwykle jednak przy zastosowaniu owej metody złotego środka nie obeszło się bez ofiar¹⁵⁶.

Chyba najpełniejszym i bardzo charakterystycznym dla tamtych czasów omówieniem częstochowskiej *Gromiwoi* pozostaje jednak tekst Jerzego Łanowskiego zatytułowany *O częstochowskiej „Lizystracie”*¹⁵⁷. Recenzja pisana językiem ezopowym wymaga bardzo ostrożnej lektury, bowiem czytana

¹⁵³ ARYSTOFANES: *Żaby*. Przeł. B. BUTRYMOWICZ. Oprac. J. ŁANOWSKI. BN S. II, nr 94, Wrocław 1955. TENŻE: *Acharnejczycy*. Przeł. B. BUTRYMOWICZ. Wstępem i komentarzem opatrzył J. ŁANOWSKI. BN S. II, nr 97, Wrocław 1955. Zob. też: M. WRÓBEL, L. STANKIEWICZ: *Jerzy Łanowski (1919—2000) — „Fila Vitae”. Uczony, tłumacz, popularyzator*. Red. L. STANKIEWICZ. Wrocław 2004, s. 19.

¹⁵⁴ J. ŁANOWSKI: *Wstęp*. W: ARYSTOFANES: *Żaby...*, s. CIX.

¹⁵⁵ A. STERN: *Drda, Gorki i Arystofanes*. „Teatr” 1956. nr 2 (15—31 stycznia 1956 roku).

¹⁵⁶ Tamże.

¹⁵⁷ J. ŁANOWSKI: *O częstochowskiej „Lizystracie”...*

dosłownie mogła przyczynić się do czytelnych później oznak sterowanego odgórnie ostracyzmu środowiskowego. W omawianym tekście ferowana jest jakoby pozytywna fachowa opinia filologów klasycznych z Wrocławia, którzy przyjechali do Częstochowy na przedstawienie „z zawodowego obowiązku”. Łanowski podkreśla, że premiera jest jedynym teatralnym (słowo pogrubione w tekście) hołdem złożonym Arystofanesowi z racji obchodów 2400. rocznicy jego urodzin, o czym była wyżej mowa. Ocena spektaklu zawiera się w słowach:

Twórcza inscenizacja i reżyseria Aniszczenki (korzystającego, jak sam przyznaje, z dorady Stefana Srebrnego i znającego dobrą tradycję wileńskich spektakli „antycznych”) potrafiła pokazać sztukę w sposób zbliżający rzecz do widza współczesnego, a nie budzący sprzeciwu filologa¹⁵⁸.

Analiza przeprowadzona przez Łanowskiego odnosi przedstawienie Aniszczenki do konwencji antycznego teatru komedii staroattyckiej, ale wbrew co i rusz wygłaszanym superlatywom na temat osiągniętych na tej drodze efektów artystycznych, wymowa recenzji jest bardzo ponura. Omówienie kształtu przestrzeni scenicznej przedstawienia kwituje piszący w słowach, które nie pozostawiają wątpliwości co do architektonicznego pierwowzoru, będącego inspiracją oprawy scenicznej:

Rozgrywa się ono na tle jednej sugestywnej dekoracji dającej proste mury i furę Akropolis i dynamicznie nad nim wychyloną Palladę — opiekunkę miasta¹⁵⁹.

Ezopowym językiem omawia autor wszystkie pozostałe elementy tego widowiska, w tym kostiumy postaci i Chóru. O chórach recenzent pisze w słowach skłaniających do głębszego namysłu:

Władysław Wagner ubrał oba chóry czy raczej półchóry w maski, ale maski przerastające karykaturą maski starożytne. Te olbrzymie do piersi aktorom sięgające „maszkarony” uzyskują w pełni efekt odrealnienia postaci zamierzony przez sztukę antyczną, środkami silnie przemawiającymi do widza. O takie inscenizacji świadczy doskonale wygranie tego efektu przez pewien ciąg scen. Zdjąwszy szaty i maski w połowie sztuki przed „zwrotem do widzów” już ich członkowie chóru więcej nie wkładają, jak by to musieli uczynić na przedstawieniu „filologicznym”¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Tamże.

¹⁵⁹ Tamże.

¹⁶⁰ Tamże.

Uwagi Łanowskiego dotyczące karykaturalnego ukostiumowania aktorów, co znamienne, koncentrują się wokół Probuloza oraz Kinezjasza i dziś zawierają czytelną sugestię na temat kierunku zamierzonej w spektaklu częstochowskim pseudostylizacji:

Najbardziej charakterystyczny pod tym względem [podstępnej aktualizacji przy filologicznej wierności — przyp. G.G.-Sz.] „zabieg” to sprawa kostiumów i masek. Grecki aktor komiczny występował w groteskowo wypchany na brzuchu i zadzie kostiumie, w groteskowej masce z potężnym skórzanym fallosem (członkiem). Oszczędzono nam tego ostatniego szczegółu, a na kostiumach aktorów mężczyzn położono poszczególne tylko akcenty, jak potężny brzuch Probuloza (Senatora) ateńskiego i najpełniejszy w karykaturalnej przesadzie strój Kinezjasza (może tylko głowa z komicznym guzem miała więcej z cyrku niż ze starej komedii)¹⁶¹.

W tym kontekście dodatkowo uwagę zwraca jednoznaczny w swej wymowie opis „ukostiumowania” kobiet sprowadzającego się do wyrazistego podkreślania walorów kobiecego ciała: „Artystkom pozwolono pokazać się bez zeszpeczeń, pozwolono pokazać się nawet dokładnie, ale i korzystnie w przyjemnych i wiernie stylizowanych strojach”¹⁶². Wypada powtórzyć, że tekst profesora Jerzego Łanowskiego musi być czytany bardzo wnikliwie z pełnym uwzględnieniem faktu, że powstał w określonych okolicznościach politycznych i był napisany w poetyce ówczesnych wystąpień, którą twórcy określali jako swoistą paranoję, polegającą na podwójności opinii, tych ferowanych na użytek oficjalny i tych zachowywanych dla siebie. W prześmiewczym tonie Łanowski podsumowuje swoją recenzję z oglądanego właśnie przedstawienia, nie pozostawiając uważnemu czytelnikowi wątpliwości, co do powagi zamiarów, które mu przyświecają, kiedy widzi jasno wykorzystywanie antycznego dramatu dla doraźnych celów politycznych i ma świadomość odbywającej się manipulacji dorobkiem dziedziny naukowej, której jest przedstawicielem:

Zniecierpliwiony wrocławianin zapyta wreszcie: „Po co to opowiadanie o cukierku za szybą?”. Otóż właśnie chciałbym wysunąć nieśmiałą propozycję, taki pomysł, jaki przychodzi mi do głowy w pociągu po spektaklu. Realizacja częstochowska była jedyną w swoim rodzaju, bardzo śmiałą i twórczą. Śmiem jednak wątpić, czy najszcześliwiej obliczoną właśnie na Częstochowę, miasto bez żywszego życia kulturalnego, bez zaplecza kilku szkół wyższych i masowej młodej inteligencji. Często-

¹⁶¹ Tamże.

¹⁶² Tamże.

chowa nie zawsze dorasta do swego ambitnego, eksperymentatorskiego teatru, wrocławski pieczołowicie wyczesany z sił aktorskich teatr nie zawsze dorasta do zaspokojenia wszystkich ciekawości swej młodej publiczności. A gdyby tak po Libercu, Stalinogrodzie, Łodzi itd. zaprosić raz Częstochowę, proponując w zamian któryś z bardziej reprezentatywnych spektakli wrocławskich? Mielibyśmy dużo dobrej zabawy, nasz teatr zastrzyk śmiałości, za komplety widowni można ręczyć. Wystarczy powiedzieć widzom, że to ta Lizystrata, dla której głównie gniotły się długie ogonki przed kasami Orbisu i kin, najlepsza z trzech nowel *Elżbiety, Joanny, Lizystraty*. Nie — nie ta sama, nie francusko-włoska przeróbka, ale grecko-polski oryginał, „zrobiony” wyjątkowo ciekawie. Że dwadzieścia kilka osób wrocławskiej wyprawy pójdzie na to przedstawienie raz jeszcze — pewne¹⁶³.

Rzeczą znaną jest w tym świetle, że częstochowska *Gromiwoja/Lyzistrate* widziana przez badaczy z dystansu lat oceniana jest w sposób wysoce wyważony i w zasadzie sprawia wrażenie oceny pozytywnej, jeśli by na tym poprzestać. Dopiero interpretacja przywoływanych w opracowaniach faktów pozwala na pogłębioną refleksję prowadzącą do sformułowania obiektywnej oceny tamtych wydarzeń. Szczegółowe opracowanie recepcji Arystofanesa na polskich scenach autorstwa Alicji Szastyńskiej-Siemion, która mówi o inspiracji Jerzego Łanowskiego w podjęciu przez nią tej pracy, przynosi w interesującym zakresie mylącą uwagę:

Wszystkie recenzje chwalą spektakl częstochowskiej *Gromiwoi*, podnosząc niekiedy drobne zarzuty. Autorka artykułu oglądała to widowisko w grupie filologów klasycznych i opinia tej grupy pokrywała się w zasadzie z poglądami recenzentów¹⁶⁴.

Gdy Janina Ławińska-Tyszkowska przygotowała bardzo odważny, w porównaniu z tłumaczeniem Srebrnego, przekład *Lizystraty*, jego publikację w 1981 roku poprzedził *Wstępem* Jerzy Łanowski. Dokonał w nim szczegółowego zestawienia i opisu polskich wystawień komedii Arystofanesa po II wojnie światowej, natomiast na temat powojennej premiery *Gromiwoi/Lyzistrate* napisał tylko jedno zdanie: „Zaczęło się od *Gromiwoi* w... Częstochowie w roku 1955 w reżyserii E. Aniszczenki, udanej i dobrze przyjętej przez widzów i krytyków”¹⁶⁵.

¹⁶³ Tamże.

¹⁶⁴ A. SZASTYŃSKA-SIEMION: *Arystofanes na scenach polskich...*, s. 99, przypis 77.

¹⁶⁵ J. ŁANOWSKI: *Wstęp*. W: ARYSTOFANES: *Trzy komedie: Lizystrata, Sejm kobiet, Plutos*. Przekład i przypisy J. ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA. *Wstęp* J. ŁANOWSKI. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1981. BN, S. II, nr 197, s. XCVIII.

Próbie omówienia działalności i twórczości Stefana Srebrnego w przybliżeniu spuścizny Arystofanesa podjął w 1992 roku Jerzy Starnawski w tekście *O dziejach Arystofanesa w Polsce*¹⁶⁶. W toku relacji pojawiają się jednak pewne niedomówienia i nieścisłości, począwszy od mylnej daty premiery *Gromiwoi/Lysistrate*.

W podsumowaniu tej części wyводу stwierdzić przyjdzie z mocą, że spektakl częstochowskiej *Gromiwoi/Lysistrate* stanowi całkowite zaprzeczenie poglądów Profesora Srebrnego na zagadnienie konwencji teatralnej komedii staro-atyckiej, opisywanej przez niego jako „teatr fantastyczno-karykaturalny”¹⁶⁷. Ujęcie formalne Eugeniusza Aniszczenko sprowadzone zostało natomiast do wykorzystanej dla doraźnych celów ideologicznych naturalistycznej aktualizacji z zachowaniem pozorów stylizacji na dawną konwencję artystyczną. Ten model teatru stanowił biegunowe przeciwieństwo ideowych przekonań i estetycznych upodobań Stefana Srebrnego oraz przedmiot programowej krytyki w jego twórczości naukowej i artystycznej, o czym będzie jeszcze mowa.

5. Bydgoski *Prometeusz w okowach* i częstochowska *Gromiwoja/Lysistrate* na tle historii Kościoła i państwa w latach 1945–1962

Tło historyczne omawianych spektakli: polskiej prapremiery *Prometeusza w okowach* z 2 grudnia 1961 roku oraz częstochowskiej premiery *Gromiwoja/Lysistrate* z 5 listopada 1955 roku stanowi próba omówienia dziejów polskiego Kościoła w latach 1945–1962 ze szczególnym uwzględnieniem faktów pozostających w związku z tematem niniejszej pracy.

Początki regularnej ofensywy antykatolickiej komunistycznego reżimu totalitarnego w Polsce datują się od 1947 roku. Systemowa ateizacja nasiliła się w latach pięćdziesiątych, a 1952 rok postrzegany jest jako najgorszy czas stalinowskiej opresji. W 1950 roku powołany zostaje niesławny Urząd do Spraw Wyznań, na czele z ministrem Antonim Bidą, bezpośrednio zaangażowanym w okoliczności premiery *Gromiwoi*, którego Prymas nazwał swoim krzywdzicielem, „typowym policjantem i strasznym człowiekiem”¹⁶⁸. Śmierć Stalina

¹⁶⁶ J. STARNAWSKI: *O dziejach Arystofanesa w Polsce*. W: TEGOŻ: *Antyk w Polsce*. Cz. I. Łódź 1992. Zob. s. 65–66.

¹⁶⁷ S. SREBRNY: *Dwa oblicza teatru ateńskiego: I. Teatr monumentalno-misteryjny. II. Teatr fantastyczno-karykaturalny*. „Meander” 1946, nr 6. Przedruk: TEGOŻ: *Dwa oblicza teatru ateńskiego: I. Teatr monumentalno-misteryjny. II. Teatr fantastyczno-karykaturalny*. W: TEGOŻ: *Teatr grecki i polski...*, s. 101–108.

¹⁶⁸ E.K. CZACZKOWSKA: *Kardynał Wyszyński*. Warszawa 2009, s. 114.

w marcu 1953 roku wzmogła polityczną opresję narodu. 26 sierpnia kardynał Stefan Wyszyński wygłosił na Jasnej Górze homilię będącą zapowiedzią programu Wielkiej Nowenny zmierzającej do moralnej i religijnej odnowy narodu w duchu polskiej pobożności maryjnej, przygotowującego Milenium Chrztu Polski. Już 25 września nastąpiło internowanie Stefana Kardynała Wyszyńskiego Prymasa Polski, arcybiskupa metropolity gnieźnieńskiego i warszawskiego. Nastąpiła pełnia stalinowskiej nocy, wedle słów Bartłomieja Noszczyka specjalizującego się w zagadnieniach polityki wyznaniowej PRL w latach 1953—1956:

Jesienią 1953 r. zdawało się, że Kościół został spacyfikowany. Obok Wyszyńskiego aż ośmiu biskupów było więzionych lub przebywało na wygnaniu ze swych diecezji. Episkopat ślubował wierność PRL, a biskup Chormański oświadczył nawet, że „trzeba zapomnieć o prymasie”¹⁶⁹.

Wbrew oficjalnym przewidywaniom umacnia się niekwestionowany autorytet Prymasa, będącego faktycznym interrexem. Ewa K. Czackowska ustala w biografii¹⁷⁰, że Kardynała Wyszyńskiego traktowano i nazywano niekoronowanym Królem Polski, Pater Patriae i Defensor Patriae. W grudniu 1955 roku, kiedy doszło do premiery *Gromiwoi/Lysistrate*, prymas więziony jest w Komańczy, gdzie od listopada ma już kontakt z osobami, które odwiedzają klasztor, w którym przebywa i komunikują o wydarzeniach z kraju. Od marca do czerwca w Komańczy towarzyszą prymasowi Maria Okońska i Janina Michalska — członkinie Instytutu Pomocnic Maryi Jasnogórskiej Matki Kościoła, praktykujące nowatorską świecką formę życia konsekrowanego zatwierdzoną w 1947 roku przez papieża Piusa XII. Powstają Jasnogórskie Śluby Narodu¹⁷¹.

Liczne poszlaki wskazują, że częstochowska premiera *Gromiwoi/Lysistrate* uderzała w ideę odrodzenia Polski przez kobietę obecną w pracy apostołskiej „ósemek” tworzonych przez Okońską i jej współpracownice. Kardynał Wyszyński jako ojciec duchowy tego ruchu patronował działaniom formującego się Instytutu, którego statut zatwierdzi w 1957 roku¹⁷². Należy dodać, że Maria Okońska w okresie internowania Prymasa zamknęła się na Jasnej Górze w procieście, ogłaszając się „więźniem Matki Bożej”, a za nią poszły inne członkinie „ósemek”. Jak stwierdza Ewa K. Czackowska:

¹⁶⁹ B. NOSZCZYK: *60 lat temu: Prymas za kratami. Siła bezsilnego*. „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 37.

¹⁷⁰ E.K. CZACKOWSKA: *Kardynał Wyszyński...*

¹⁷¹ Nie wolno zapominać, że Marię Okońską aresztowano wiosną 1948 roku i zwolniono wtedy wskutek interwencji Prymasa Wyszyńskiego. E.K. CZACKOWSKA: *Kardynał Wyszyński...*, s. 117.

¹⁷² Zob. idea „Miasta dziewcząt” Marii Okońskiej i „ósemki” W: E.K. CZACKOWSKA: *Kardynał Wyszyński...*, s. 415—417.

Rozpowszechnianie informacji o wpływie „ósemek” na kard. Wyszyńskiego było jednym z głównych działań dezintegracyjnych SB, obliczonych na podważenie autorytetu Prymasa¹⁷³.

W tych okolicznościach zarzut udziału w premierze częstochowskiej musiał mieć dla Profesora Srebrnego i bliskich mu osób dramatyczne konsekwencje. Nie sprzyjała mu zapewne z racji wyznania obecna w nauczaniu Stefana Wyszyńskiego bojaźń przed „sprotestantyzowaniem” Kościoła, stanowiąc dodatkowy argument dla jego krzywdzicieli¹⁷⁴. Duch ekumenizmu zagości w Kościele dopiero po Soborze Watykańskim II, którego inauguracji dożył Profesor Srebrny¹⁷⁵. Odszedł bowiem najprawdopodobniej w drugim dniu trwania obrad, czyli 12 października 1962 roku, choć liczne źródła — na które się autorka wcześniej powoływała — podają jako datę śmierci 13 października¹⁷⁶.

Ogłoszenie w 1957 roku programu Wielkiej Nowenny nasiliło kontrakcje władz wobec działań Kościoła:

W 1958 roku Sejm podjął uchwałę o przygotowaniu do obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego, które miały trwać od 1960—1966 roku. Celem państwowych obchodów było zneutralizowanie działań Kościoła¹⁷⁷.

¹⁷³ Tamże, s. 421—422.

¹⁷⁴ Akta Profesora Stefana Srebrnego zgromadzone w archiwach IPN obejmują jego akta paszportowe, z których autorka korzystała, pisząc to opracowanie. I tak warto odnotować, że dopiero w 1957 roku Profesor Srebrny odważył się podać właściwe imię ojca: Samuel, a wcześniej podawał Stanisław. W aktach figuruje też pełne nazwisko matki Gustawy z Wolbergów. Profesor, co zwraca uwagę w świetle danych o rosyjskim pochodzeniu jego małżonki Małgorzaty, zawsze podaje jej polską narodowość. Profesor cały czas jest bezpartyjny. Z tego powodu interesujące wydają się opinie wystawiane mu przez przełożonych przy okazji jego wyjazdów zagranicznych. Rektor prof. dr H. Szarski w 1956 roku podkreśla, co znaczące dla tego opracowania: „pod względem moralnym nie budził nigdy żadnych zastrzeżeń”. Podkreślane są zasługi Profesora na polu naukowym oraz jego zalety jako dydaktyka: „Prof. dr Stefan Srebrny jest również dobrym dydaktykiem i opiekunem młodych pracowników naukowych”. IPN BU 1532/2675 *Akta paszportowe: Stefan Srebrny*.

¹⁷⁵ Na temat Soboru Watykańskiego II (tzw. Ekumenicznego) w tym aspekcie zob. J. Moskwa: *Droga Karola Wojtyły*. T. 1. *Na tron Apostołów 1920—1978*. Warszawa 2010, s. 208—217. Problem katolicy a „bracia odłączeni” w aspekcie działań dezintegracyjnych służb specjalnych PRL porusza Roman GRACZYK w wielu miejscach publikacji *Cena przetrwania? SB a „Tygodnik Powszechny”*. Warszawa 2011.

¹⁷⁶ Nie wolno przy tym zapominać, że druga połowa lat sześćdziesiątych XX wieku przyniesie najbardziej zaciętą walkę między państwem a Kościołem, kiedy to nawet w 1965 roku Komitet Centralny PZPR rozpatrywał ponowne aresztowanie Prymasa Polski. Za: E.K. CZACZKOWSKA: *Kardynał Wyszyński...*, s. 450, 456.

¹⁷⁷ Tamże, s. 269.

Antyreligijną politykę władz nasiliło przyjęcie w lipcu 1960 roku ustawy wprowadzającej laicki system oświaty i związaną z tym akcję dekrucyfikacji. W całym omawianym okresie władze komunistyczne prowadziły walkę z Kościołem i religią w ramach polityki kulturalnej, którą z uwagi na jej charakter i stosowane środki Bartłomiej Noszczyk określa mianem „czerwony” lub „komunistyczny »Kulturkampf«”¹⁷⁸.

Kwestię nieobojętną dla zrozumienia natury uwikłania uczonego w manipulacje o podłożu politycznym wokół częstochowskiej premiery stanowi w omawianym okresie zagadnienie polaryzacji postaw samego Kościoła w kwestiach ram i zakresu współpracy z władzami. Działania dezintegracyjne SB w kręgach katolickich były bardzo szeroko zakrojone i obejmowały w tym czasie także środowiska Znak, „Tygodnika Powszechnego” czy „Tygodnika Warszawskiego”¹⁷⁹. W kontekście rozważań podjętych w opracowaniu znaczenie mieć będzie akcja służb specjalnych PRL określana jako „Sprawa obiektowa »Płomień« dot. kleru Kurii Włocławskiej”¹⁸⁰, o czym dalej będzie mowa.

6. Bydgoski *Prometeusz w okowach* i częstochowska *Gromiwoja/Lysistrate* na tle historii współczesnego teatru polskiego

Próbę refleksji ukierunkowanej na poszukiwanie racjonalnych argumentów w kwestii określenia udziału Profesora Srebrnego w premierze *Gromiwoi/Lysistrate* w Częstochowie obserwować można w postawach artystów teatru. Gdy przemięła łatwa do przewidzenia w atmosferze okoliczności częstochowskiej premie-

¹⁷⁸ B. NOSZCZYK: *60 lat temu: Prymas za kratami. Siła bezsilnego...*

¹⁷⁹ Por. J. KUBRAK: *Bartoszewski. Opowieści przyjaciół*. Warszawa 2011, s. 44–46, 73; J. HENNELOWA: *Pamiętam Kościół pozbawiony wszystkiego*. W: TEJŻE: *Otwarty bo powszechny. O Kościele, który może boleć*. Wysłuchała i opracowała A. MATEJA. Kraków 2012, s. 29–51; J. ŻARYN: *Niezlomni ludzie Kościoła katolickiego w drodze do niepodległości (1945–1989). Próba syntezy*. W: *Niezlomni ludzie Kościoła. Sylwetki*. Seria: „Kościół w okowach”. Red. J. ŻARYN. IPN Komisja do Spraw Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu. Kraków 2011. M. BIEŁASZKO: *Ksiądz Zygmunt Kaczyński (1894–1953) — duchowny, polityk, redaktor*. Podr. „Tygodnik Warszawski”. W: *Niezlomni ludzie Kościoła. Sylwetki...*, s. 112–114; F. MUSIAŁ: *Pismo walczące*. „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 15 (na temat pozycji: T. SIKORSKI, M. KULESZA: *Niezlomni w epoce fałszywych proroków. Środowisko „Tygodnika Warszawskiego” (1945–1948)*. Wyd. Von Borowiecky 2013) i wiele innych.

¹⁸⁰ *Sprawa obiektowa kryptonim „Płomień” dot. kleru Kurii Włocławskiej*. IPN By 069/1273, t. 13.

ry fala negacji, dają się dostrzec w środowisku teatralnym i naukowym próby racjonalnej oceny tego wydarzenia. Osąd uwzględniać musiał związki Profesora Srebrnego z osobami reprezentującymi krąg katolicyzmu intelektualnego, racjonalnego w łonie Kościoła, że wspomnimy profesora Konrada Górskiego oraz wtedy jeszcze doktor Zofię Abramowiczównę i doktor Leokadię Małunowiczównę, na których z racji poglądów i działalności antyreżimowej spadły liczne represje, łącznie z czasowym wydaleniem z uczelni¹⁸¹. W ramach represji — co przypomina Jerzy Starnawski: „Usunięto z filologii klasycznej dr Abramowiczównę (zrobiła nawet habilitację, ale... latami czekała na zatwierdzenie) i dr Małunowiczównę”¹⁸².

Profesor Abramowiczówna jako najbliższa Uczennica Stefana Srebrnego jeszcze z czasów wileńskich świadczyła niezłomnym przywiązaniem do Mistrza, co nabierało szczególnego znaczenia u gorliwej katoliczki silnie zaangażowanej w działalność Kościoła, w tym w najbliższym otoczeniu Prymasa Polski¹⁸³.

¹⁸¹ Kwerendy sukcesywnie prowadzone przez autorkę w Katowickim Oddziale IPN przyniosły już pierwsze potwierdzenia stawianych wniosków i hipotez badawczych dotyczących działań operacyjnych wokół osób związanych z Profesorem Stefanem Srebrnym. Szczególnie rozpracowaniu służb podlegali profesor Zofia Abramowiczówna oraz profesor Konrad Górski.

Autorka wyraża wdzięczność P.T. Pracownikom Instytutu Pamięci Narodowej Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu Oddział w Katowicach, przede wszystkim Pani Barbarze Polanin, za pomoc udzieloną w prowadzeniu kwerend.

¹⁸² J. STARNAWSKI: *Stefan Srebrny (14.01.1890—12.10.1962)*. W: Tęgoż: *Sylwetki wileńskich historyków literatury*. Bydgoszcz 1997, s. 142.

¹⁸³ W archiwach IPN znajdują się akta dotyczące rozpracowania Kurii Włocławskiej. W tajnym dokumencie zatytułowanym *Dane dot. osób pracowników UMK, Adwokatury w Toruniu posiadających kontakt z biskupem P.* [chodzi o Biskupa Antoniego Pawłowskiego — przyp. G.G.-Sz.] datowanym w Bydgoszczy 20 X 1965 r, odnajdujemy podane przez służby nazwiska i charakterystyki Zofii Abramowicz, Karola Górskiego i Konrada Górskiego. Profesor Abramowiczówna została w nim scharakteryzowana w następujący sposób (*Dane dot. osób pracowników UMK, Adwokatury w Toruniu posiadających kontakt z biskupem P.* W: Aktotwórca: Wojewódzki Urząd Spraw Wewnętrznych w Bydgoszczy, *Sprawa obiektowa kryptonim „Płomień” dot. kleru Kurii Włocławskiej*. Daty skrajne: 1966—1970. IPN By 069/1273. T. 13, s. 76 z 287):

„Jest osobą wybitnie sklerikalizowaną. Cecha ta objawia się zarówno w kwestiach naukowo-dydaktycznych jak i w życiu prywatnym. Od 1956 r. wzmożyły się jej kontakty z duszpasterstwem akademickim w Toruniu i tamtejszym Klubem Inteligencji Katolickiej. W trakcie pracy jak i osobistych kontaktów kształtuje w słuchaczach wrogi stosunek do PRL i ZSRR. Jest negatywnie ustosunkowana do członków PZPR, czemu daje wyraz w zajmowanej postawie wobec ich postulatów naukowych czy organizacyjnych, czy w sprawach ich dotyczących. Poza tym pełni doc. dr Z. Abramowicz funkcję oficjalnego tłumacza w Sekretariacie Prymasa Polski i współpracuje z pracownikami naukowymi KUL”.

W sferze działalności naukowej i artystycznej Profesora Srebrnego znaczenie decydujące stanowić musiała jego artystyczna oraz osobista łączność z tradycjami Redutowymi i twórcami z kręgu Reduty Juliusza Osterwy. Stefan Srebrny nieodłącznie kojarzony z tym wileńskim teatrem zapewne nie podzielał późniejszych poglądów jego założyciela sytuujących się w regionach religii teatru z budującymi ją projektami Genezji i Dali „jako najbardziej skrajnymi punktami Osterwowego odejścia od teatru” — według określenia Ireneusza Guszpita¹⁸⁴. Projekty, o których mowa, kierował Osterwa do wierzących katolików, co zdaje się wykluczać z nich dawnego sympatyka wileńskiej Reduty. Te po raz pierwszy podnoszone okoliczności wyjaśniające jego odejście po wojnie od Osterwy, co

W opisie profesora Konrada Górskiego zwraca uwagę w omawianym zakresie problematyki następujący fragment (*Dane dot. osób pracowników UMK, Adwokatury w Toruniu posiadających kontakt z biskupem P. ...*, tamże, s. 77 z 287):

„Utrzymuje kontakty z OO Jezuitami. W pracy dydaktycznej wpaja słuchaczom poglądy idealistyczne; przeciwstawia się materializmowi m.in. na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Ścisłe współpracuje nadal z klerem. Na zlecenie Episkopatu ocenia prace z zakresu literatury pisane przez księży. W 1949 r. osadzony w areszcie za wrogą działalność, zwolniony jednak z braku dowodów winy. Prof. Górski posiada stały kontakt z kurią włocławską, pelplińską i gnieźnieńską. Jest współorganizatorem Klubu Inteligencji Katolickiej. W 1957 r. zorganizował uroczystości 3-go maja. Posiada wrogi stosunek do ZSRR. Krytykuje współczesną socjalistyczną literaturę”.

Zamieszczoną charakterystykę profesora Górskiego dopełnia w przedstawianym tu świetle inna zamieszczona w tajnym dokumencie AT-09/58 pochodzącym z 1958 roku (Aktotwórca: MSW, *Wykaz profesorów, którzy swoją postawą ideowo-polityczną wywierają destrukcyjny wpływ na wychowanie młodzieży akademickiej*. IPN BU 1585/16590, s. 3.):

„3. Dr Górski Konrad — profesor historii polskiej na uniwersytecie im. Kopernika w Toruniu. Przed 1959 r. profesor a następnie prorektor na uniwersytecie ST. Batorego w Wilnie. Sfanatyzowany klerykał. Po wyzwoleniu przyjeżdża do Torunia i przystępuje do pracy na UMK. Nawiązuje kontakty z jezuitami; bierze aktywny udział w organizowaniu przykościelnych organizacji katolickich. Udziela pomocy jezuitom przy zorganizowaniu „Instytutu Wyższej Wiedzy Religijnej” i „Juventus Christiana” na UMK. Stoi jednocześnie na czele tych organizacji. Współpracuje z prasą i wydawnictwami katolickimi. Za aktywną działalność na polu rozpowszechniania wiedzy religijnej otrzymuje w 1949 r. nagrodę Episkopatu. W 1953 r. został pozbawiony praw nauczania na UMK. W listopadzie 1956 r. zostaje reaktywowany i wraca na uczelnię. Ponownie zaczął prowadzić w oparciu o jezuitów działalność klerykałną wśród młodzieży akademickiej patronując wielu akcjom organizowanym przez kler. Z jego inicjatywy i pod jego protektorem zorganizowany zostaje Klub Postępowej Inteligencji Katolickiej, którego jest prezesem. W związku z pielgrzymką literatów i dziennikarzy do Częstochowy, która odbyła się w dniach 3—4 maja b.r. przesłał na ręce prymasa Wyszyńskiego depesz z pozdrowieniami, ponieważ osobiście nie mógł wziąć udziału. Depeszę odczytał zebrany Wyszyński w czasie konferencji”.

¹⁸⁴ I. GUSZPIT: *Wstęp*. W: J. OSTERWA: *Przez teatr — poza teatr*. Wybór i opracowanie I. GUSZPIT, D. KOSIŃSKI. Wstęp I. GUSZPIT. Kraków 2004, s. 62.

nie jest równoznaczne z brakiem wierności Redutowym ideałom. Blżej mu było wszakże do akceptacji twórczości artystycznej Edmunda Wiercińskiego, „orła Reduty” — jak mówił sam Osterwa, a potem „redutowego secesjonisty” — jak napisał Srebrny. Wierciński wyrasta z tych chlubnych tradycji i przejmując w pełni etos twórczej pracy¹⁸⁵, po odejściu z Reduty eksperymentował będzie w sferze artystycznej. Rozpocznie ekspresjonistycznym *Snem* Felicji Kruszewskiej, stworzy wybitne przedstawienia w poetykach neorealizmu i teatru monumentalnego Leona Schillera, by najpełniej wyrazić swój geniusz w poetyckim realizmie. Z Marią i Edmundem Wiercińskimi łączyła Srebrnego długoletnia przyjaźń. Można przypuszczać w tym kontekście, iż nie było sprawą przypadku, że Stanisław Bugajski uznający Edmunda Wiercińskiego za swego Mistrza i wybrany przez niego jako Uczeń stał się *spiritus movens* polskiej prapremiery *Prometeusza w okowach* Ajschylosa w przekładzie Stefana Srebrnego. Przekonania artystyczno-estetyczne oraz osobowość i postawa Bugajskiego zdawały się predysponować go do przygotowania prapremiery tragedii w rekonstruowanych w opracowaniu okolicznościach.

Stanisław Bugajski związał swe artystyczne losy z Wiercińskim po roli Leona Bouqueta w sztuce *Ostrożnie, świeżo malowane* wystawionej w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi w sezonie 1945/1946. Jak wspomina Jerzy Rakowiecki:

Od tej pory zaczęła się fascynacja Staszka, dla którego kunszt, wiedza i kultura Edmunda Wiercińskiego stały się wykładnikiem teatru w ogóle. Sądzę, że wiele od niego przejął, a w latach późniejszych starał się w swych pracach reżyserskich przekazać. Zresztą i Wierciński darzył Staszka wielką sympatią i zaufaniem, ceniąc jego nieprzeciętną wrażliwość artystyczną i bezkompromisowość, której sam był wykładnikiem najwyższym¹⁸⁶.

Bożena Winncka w rozmowie z autorką silnie podkreślała artystyczne więzy łączące jej ojca z Edmundem Wiercińskim. Dyskretnie zaznaczała przy tym, że ojciec zawsze pozostawał twórcą osobnym, że jako człowiek teatru trzymał się na uboczu życia artystycznego i raczej stronił od sytuacji wynikających bezpośrednio z politycznych realiów powojennej rzeczywistości. Opinie te współbrzmia z tym, co napisał o nim Rakowiecki, że „był samotnikiem z wyboru, zazdrośnie strzegącym swej izolacji w wieży z kości słoniowej” oraz że praw-

¹⁸⁵ Kazimierz Braun, pisząc o działalności Wiercińskiego w Tajnej Radzie Teatralnej w okresie okupacji, dał jego charakterystykę (K. BRAUN: *Okres i lata 1939—1945. Teatr czasu wojny*. W: TENŻE: *Teatr polski (1939—1989). Obszary wolności — obszary zniewolenia*. Warszawa 1994, s. 34.): „Wierciński, znakomity reżyser, swego czasu pedagog w Reducie, był człowiekiem nieskazitelnej czystości charakteru, niezłomnych zasad, surowej moralności a zarazem ideowcem i patriotą”.

¹⁸⁶ J. RAKOWIECKI: *O Stanisławie Bugajskim wspomnienie serdeczne*. „Teatr” 1971, nr 5.

dopodobnie to „jego powszechnie znana i nieco donkichotowska uczciwość zawodowca i ludzka prawdość skazały go na 25-letnią samotność w naszym hałaśliwym teatrze”¹⁸⁷.

Wierność wysokim standardom zawodowym wypracowana w kręgu Redutowym, któremu patronował Wierciński, skłoniła Stanisława Bugajskiego do porzucenia aktorstwa i zajęcia się wyłącznie reżyserią. W tej dziedzinie:

Jego rzetelność i ofiarność nie zmniejszała się nigdy, mimo wszystko. A może właśnie na przekór powierzchownym opiniom zawodowych cmo-kierów mód, tych mód, którym on się nigdy nie kłaniał ani ich nie lansował, idąc własną drogą, wyboistą i nieefekowną¹⁸⁸.

Należy również przypomnieć, że wywodzący się z wileńskiej Reduty Irena i Tadeusz Byrscy¹⁸⁹ nigdy nie zaprzestali współpracy ze Stefanem Srebrnym, który w czasie ich działalności w Studio Aktorskim przy Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach proszony był o wykłady dla słuchaczy tej placówki artystycznej. Twórcy ci odważyli się kilka miesięcy po skandalu w Częstochowie wystawić już we wrześniu 1956 roku w Kielcach *Pokój* w tłumaczeniu Srebrnego i przy jego ścisłej współpracy¹⁹⁰.

Pamiętając o związkach Teatru Rapsodycznego Mieczysława Kotlarczyka z Juliuszem Osterwą, skąd blisko do Studia 39 Tadeusza Kudlińskiego oraz Unii i unionistów Jerzego Brauna, nie wolno nie docenić w tych okolicznościach znaczącego gestu Kotlarczyka, za jaki uznać przyjdzie wpisanie się tego twórcy w krąg artystów teatru oddających sprawiedliwość Srebrnemu jako uczoneму i tłumaczowi, sięganiem do jego przekładów komedii Arystofanesa, w tym *Bojomiry*¹⁹¹. Wystawienie przez Teatr Rapsodyczny w 1963 roku kompozycji złożonej

¹⁸⁷ Tamże.

¹⁸⁸ Tamże.

¹⁸⁹ K. BRAUN: *Teatr polski (1939—1989). Obszary wolności — obszary zniewolenia...*, s. 107: „Już w ciągu roku 1959 pojawiły się wyraziste oznaki kończenia się »października« w polskim teatrze. [...] Z końcem sezonu 1958/1959 wyrzucono z Poznania Byrskich, nie pozwalając im uruchomić tam Studia Aktorskiego. Byrscy uosabiali wtedy to, co było najlepsze w Polskim Teatrze: tradycję Redutową, zamiłowanie do pedagogiki, śmiałość w eksperymentowaniu, niezależność polityczną. Wszystko to okazało się nie do zniesienia dla partyjnych nadzorców i Byrscy zostali zepchnięci na marginesy”.

¹⁹⁰ W okresie kwerendy zmierzającej do opracowania tekstu *Dramaty antyczne w inscenizacjach Stefana Srebrnego* („Pamiętnik Teatralny” 1993, z. 1—2, s. 167—182) autorka spotkała się z ogromną życzliwością i wsparciem Państwa Ireny i Tadeusza Byrskich, uzyskując dostęp do bezcennych fotografii dokumentujących wileńskie spektakle i możliwość korzystania z wiedzy i mądrości Obojga Artystów polskiego teatru.

¹⁹¹ Należy w tym miejscu przypomnieć relację samego Mieczysława Kotlarczyka *Arystofanes w Teatrze Rapsodycznym*. W: M. KOTLARCZYK, K. WOJTYŁA: *O Teatrze Rapsodycznym*.

z fragmentów *Os*, *Acharniaków*, *Bojomiry* i *Pokoju* w przekładzie Srebrnego oraz zatytułowanie jej *Sól attycka* posiada wagę wymownego argumentu, zważywszy na coraz bardziej wrogie nastawienie władz do działalności tej sceny i jej założyciela¹⁹². Pierwsza próba zmierzenia się Rapsodyków z wystawieniem spuścizny Arystofanesa miała miejsce w 1953 roku. Biorąc pod uwagę sugestie Jerzego Starnawskiego, można przyjąć, że inicjatorem był Stefan Srebrny. Jacek Popiel w zestawieniu repertuaru Teatru Kotlarczyka podaje w 1953 roku: „*Sól attycka*, Arystofanes. Przekład: Stefan Srebrny. (Premiera nie odbyła się z powodu likwidacji teatru)”¹⁹³. Tymczasem w świetle tekstu samego Kotlarczyka jasno widać, że w skład całości *Soli attyckiej* w 1953 roku wchodziły we fragmentach: *Acharny* i *Pokój* (w przekładzie Bogusława Butrymowicza) oraz *Gromiwoja* i *Babie koło* (w przekładzie Edmunda Żegoty Cięglewicza), parabazy napisał Mieczysław Voit¹⁹⁴. Dopiero *Sól attycka* z 1963 roku zawierała przekłady Srebrnego, w tym fragmenty jego *Bojomiry*. Co znaczące, Kotlarczyk nawiązał wtedy do 2400. rocznicy urodzin Arystofanesa, o której obszernie traktuje niniejsze opracowanie. Twórca pisał w 1963 roku, chyba nie bez kozery nawiązując do naukowej formuły bliskiej Srebrnemu i podnosząc równocześnie kwestię buntu wobec wszelkiej tyranii:

Subtelny i wykwinny, a zarazem rubaszny i złośliwy uśmiech arystofanejski, zaprawiony solą, towarzyszył nie tylko chórowi — wieloosobowemu aktorowi oraz trójjedyniej chorei, tej specyficznie antycznej i scenicznej syntezie słowa, muzyki i tańca, ale rezonował i na amfiteatrze, smagając już 2400 lat temu militarystów wszelkiego autoramentu. Słyszemy go, jak działał wymownie razem z ludem ateńskim i po dziś dzień działa w rządzie wszystkich obrońców pokoju. Arystofanes mówił językiem wszystkich, a więc i naszych czasów. Dlatego też mógł pisać A. Słonimski: „Z Arystofanesa zostały nie tylko jego dzieła, została jeszcze w pamięci

60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego. Wstęp i oprac. J. POPIEL. Wybór tekstów: T. MALAK, J. POPIEL. Kraków 2001, s. 162—164.

¹⁹² Kazimierz Braun pisze (K. BRAUN: *Teatr polski (1939—1989)*. Obszary wolności — obszary zniewolenia..., s. 169):

„Mieczysław Kotlarczyk, twórca i animator Teatru Rapsodycznego w Krakowie, zdołał ponownie uruchomić swą placówkę w 1957 r. na fali »październikowego odkręcania śruby«. Gdy została ona rychło przykręcona, Kotlarczyk zaczęły spotykać szykany, utrudnienia i represje, które doprowadziły do ponownej, tym razem ostatecznej likwidacji Teatru Rapsodycznego. Jej data nie była przypadkowa: rok 1967 — narastanie ofensywy partyjnego ciemnogrodu”.

¹⁹³ Repertuar Teatru Rapsodycznego. W: M. KOTLARCZYK, K. WOJTYŁA: *O Teatrze Rapsodycznym...*

¹⁹⁴ M. KOTLARCZYK: *Arystofanes w Teatrze Rapsodycznym*. W: M. KOTLARCZYK, K. WOJTYŁA: *O Teatrze Rapsodycznym...*, s. 163.

potomnych jego postawa wobec tyranii, została ta sól attycka, którą mają we krwi ludzie wolni”¹⁹⁵.

Należy wspomnieć w tym miejscu o bardzo krytycznym przyjęciu premiery *Soli attyckiej* w 1963 roku, o czym pisze obszerniej Jan Ciechowicz. Przytoczona relacja może świadczyć w kontekście podjętych tu rozważań o niemilknącym echu skandalu w Częstochowie¹⁹⁶.

Dokonane w tym fragmencie opracowania ustalenia pozwalają usytuować płynące z nich wnioski w obrębie badań postulowanych przez Kazimierza Brauna. W zamyśle badacza miałyby one być prowadzone celem omówienia tradycji polskiego teatru współczesnego, mającej swe źródła z jednej strony w twórczości Juliusza Osterwy i jego Reduty, a przenoszonych przez Mieczysława Kolarczyka oraz Irenę i Tadeusza Byrskich, z drugiej strony w twórczości Leona Schillera kontynuowanych przez Bohdana Korzeniewskiego, Andrzeja Wajdę, Macieja Prusa i innych¹⁹⁷. Ideą przyświecającą zaproponowanym przez Brauna pracom badawczym jest „pojednanie się polskiego teatru z przeszłością i z samym sobą”. Ten palący postulat badawczy wyraził się w słowach:

teatr polski musi się pojednać sam z sobą. Musi się pojednać ze swoją przeszłością, dawniejszą i najnowszą, w tym tą najbardziej bolesną. Pojednanie nie może się zaś dokonać inaczej niż w prawdzie. Teatr polski powinien przezwyciężyć sam w sobie spuściznę zniewolenia i odrzucić te antywartości, które degradowały go latami, a zarazem przyjąć i zaakceptować w pełni te wielkie i rzeczywiste wartości, które zdołał wypracować na przestrzeni lat 1939—1989. Nie chodzi zatem o „rozliczanie” przeszłości, o „wypominanie” komukolwiek uczynków czy słów, ale raczej o oczyszczenie, uporządkowanie i odnowienie wielkiego domu polskiego teatru — w interesie przyszłości¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Tamże, s. 164. Warto przypomnieć w pełnym brzmieniu — bo wzmacnia to ich uniwersalną wymowę — słowa Antoniego Słonimskiego, które przypomniał w 1955 roku we *Wstępie* do wydania *Żab* Jerzy Łanowski (zob. przypis 152): „Wiemy na pewno, że zostanie Henryk Heine, gdy pamięć o Goebbelsie zaginie bezpowrotnie. Z Arystofanesa zostały nie tylko jego dzieła, została jeszcze w pamięci potomnych jego postawa wobec tyranii, została ta sól attycka, którą mają we krwi ludzie wolni”. (J. ŁANOWSKI: *Wstęp*. W: ARYSTOFANES: *Żaby...*, s. CI—CII).

¹⁹⁶ Jan Ciechowicz omawia recepcję i przytacza dwuznaczne tytuły recenzji: *Świntuszenie a sprawa polska, Między kabaretem a operą. Sól i — pieprz*. Zob. J. CIECHOWICZ: *Dom opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kolarczyka*. Gdańsk 1992, s. 51 i nn.

¹⁹⁷ K. BRAUN: *Przesłanie*. W: TEGOŻ: *Teatr polski (1939—1989). Obszary wolności — obszary zniewolenia...*, s. 22.

¹⁹⁸ Tamże.

Cytowany w tekście i w toku obrad konferencji *Wartości formalne antycznego dramatu i teatru greckiego* zorganizowanej w 50. rocznicę śmierci Profesora Stefana Srebrnego list profesor Zofii Abramowiczówny, kończył się słowami: „Swoje przemówienie na jego pogrzebie zakończyłam stwierdzeniem: *Vir iustus fuit*. Na to zasłużył”¹⁹⁹.

7. Twórczość naukowa i artystyczna oraz działalność Profesora Srebrnego po II wojnie światowej

Zagadnienie twórczości naukowej i artystycznej Profesora Stefana Srebrnego oraz działalności towarzyszącej na niwie życia kulturalnego, przede wszystkim życia teatralnego po II wojnie światowej, ma kardynalne znaczenie dla rekonstrukcji polskiej prapremiery *Prometeusza w okowach*. Ustalenie faktów z tego zakresu pozwala we właściwym świetle zobaczyć motywy podjęcia tego bez wątpienia artystycznego wyzwania w dziejach recepcji antyku na scenach polskich.

Pierwsze lata po wyzwoleniu cechowała jeszcze ostrożna, nastawiona na koniunkturalne próby współpracy z przedstawicielami przedwojennych elit polityka nowych władz. W tle tych działań od samego początku obecna była bezwzględna, nieprzebierająca w środkach represji i eksterminacji walka ideologiczna. Jednocześnie trzeba pamiętać, że lata czterdzieste ubiegłego wieku cechowała ambiwalencja światopoglądowa w kręgu elit intelektualnych. Polegała ona na, z jednej strony — braku wiary w trwałość nowych struktur komunistycznych z sowieckiego nadania, z drugiej — euforii z wolności odzyskanej spod hitlerowskiej okupacji i związanej z tym odpowiedzialności za odbudowę substancji materialnej i duchowej kraju i narodu.

W kręgu uczonych wileńskich, podobnie jak w przypadku wysiedlonych w tym samym czasie lwowian, stale żywa była trauma ekspatriacji, pozbawiająca złudzeń co do metod totalitarnego reżimu komunistycznego, z którymi zetknęli się na Kresach Wschodnich, a którego ekspansja naznaczyć miała najnowsze dzieje Polski. Joanna Krakowska autorka biografii Haliny Mikołajskiej zdiagnozowała szczególne znamię systemu komunistycznego, które w całej pełni objawi się również w przypadku Profesora Srebrnego:

¹⁹⁹ Słowa te odnieść przyjdzie do tych, które profesor Abramowiczówna umieściła w zakończeniu omówienia *Stefan Srebrny* opublikowanego w jubileuszowym numerze „Eos”: „Toteż zakończę słowami, które z najgłębszym przekonaniem wypowiedziałam nad Jego trumną: VIR IUSTUS FUIT”. Z. ABRAMOWICZÓWNA: *Stefan Srebrny*. „Eos” 1963, LIII, s. 23.

Perfidia systemu realizowała się w pełni w zarządzaniu ludzkim strachem, publicznym językiem i narodową pamięcią. Przejawiała się też na różne sposoby. Była — jak każda perfidia — złośliwa w intencjach, choć maskowana pozorami; wymyślnie wiarołomna, gdy przekonywała o własnej rzetelności, a potem obracała to przekonanie w słabość swych ofiar; była wyrafinowana w intrydze i misterna w grze pozorów. Szkodziła trwale i długofalowo, dążąc do tego, aby ofiara sama działała na swą szkodę; sprawiała też, by na szkodę ofiary działało jej otoczenie — w tym sensie była prawdziwie uspołeczniona. Tej perfidii system nigdy nie zatracił, chociaż począwszy od 1954 roku zaczął rezygnować ze swych najgorszych terrorystycznych praktyk, tortur i politycznych mordów²⁰⁰.

Co do postawy i poglądów Profesora Srebrnego nie pozostawia wątpliwości wymowa jego dorobku, z obecnym w nim pojmowaniem teatru w kategoriach *sacrum* i położeniem nacisku na formalne kryteria oceny dzieła sztuki teatralnej. Niezmiennosc w tym zakresie potwierdza treść jego wystąpienia na Zjeździe Nauczycieli Teatralnych w Łodzi, a szczególnie jego konkluzja zamykająca się w słowach: „Działanie moralne sztuki, teatru w szczególności, może się dokonać tylko na gruncie estetycznym, a nie bezpośrednio ideologicznym”²⁰¹. Przeświadczenie to żywo koresponduje z wymową fragmentu pochodzącego z opublikowanego w 1946 roku tekstu *Zagadnienie aktualności w teatrze*, który uznaliśmy za motto konferencji: „Teatr jest sztuką; rządzić się musi jak każda sztuka, wedle zasad i praw estetycznych; one są jego podstawą, one jedynie określają jego naturę i jego wartość”²⁰².

Powołajmy się w tym miejscu na opinię wybitnego autorytetu w dziedzinie teatrologii profesor Ireny Sławińskiej — wychowanki Uniwersytetu Stefana Batorego, w świetle której rysuje się nowatorstwo naukowej metody Srebrnego w tej dziedzinie wiedzy: „To na USB, w Wilnie, **narodziła się nowa teatrologia (na Sorbonie uprawiano wówczas tylko literacką interpretację dramatów...**” [podkreślenie G.G.-Sz.]²⁰³. Prekursorstwo Profesora Srebrnego na gruncie teatrologicznej, dziś byśmy powiedzieli performatywnej, lektury tekstu dramatycznego, winno być stale podnoszone, jako że ma wagę argumentu, stanowi

²⁰⁰ J. KRAKOWSKA: *Październik, czyli »Wesele« 1955—1962*. W: TEJŻE: *Mikołajska. Teatr i PRL*. Warszawa 2011, s. 156—157.

²⁰¹ S. SREBRNY: *Człowiek w życiu i człowiek na scenie*. Zjazd Nauczycieli Teatralnych. Łódź 14.09.1945; „Czwartek Literacki” Toruń 20.05.1948. Biblioteka Główna UMK, rps 987, teczka 2, nr 18.

²⁰² S. SREBRNY: *Zagadnienie aktualności w teatrze*. „Listy z Teatru” 1946, nr 6. Przedruk w: TENŻE: *Teatr grecki i polski...*, s. 697.

²⁰³ Cyt. za: J. STARNAWSKI: *Stefan Srebrny (14.01.1890—12.10.1962)*. W: TEGOŻ: *Sylwetki wileńskich historyków literatury*. Towarzystwo Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej. Odsział w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1997, s. 140.

dowód na absolutną niemożność akceptacji przez tego uczonego norm sztuki socrealistycznej i ówczesnej polityki kulturalnej.

Profesor Srebrny wierny będzie własnym przekonaniom w swej twórczości naukowej i artystycznej oraz w działalności — także w trudnych czasach stalinizmu. Autorka wielokrotnie wspominała o tym, że w toczonych po wojnie dyskusjach na temat kształtu repertuaru współczesnego, głównie w tak zwanym „sporze o realizm”, poglądy i działalność dla teatru sytuowały Srebrnego w gronie obrońców teatru monumentalno-poetyckiego. Kierując się tymi przekonaniem, nie bacząc na wszechobecny socrealistyczny kanon i towarzyszące jego utrwalaniu okoliczności natury politycznej, bronił osiągnięć Reduty, dokonau Leona Schillera, Mieczysława Limanowskiego, Edmunda Wiercińskiego. Upominał się o dramaturgię antyczną i polski dramat romantyczny oraz dzieła Stanisława Wyspiańskiego w repertuarze współczesnego teatru.

Profesor Srebrny działał w środowisku toruńskim w latach czterdziestych, a potem pięćdziesiątych XX wieku, w dobie tak zwanej preodwilży i głównie po październikowym przełomie. W latach 1952—1955 znalazł się w bardzo trudnej sytuacji, jako że był to okres rozprawiania się — jak to określano w oficjalnej propagandzie — „z wileńską reakcją”, czego drastycznym przejawem była likwidacja filologii klasycznej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika. Jerzy Starnawski określił rzecz dosadnie: „W okresie »błędów i wypaczeń« zatłuczono humanistykę toruńską, czując w niej kontynuację wileńskiej”²⁰⁴.

Tekstem, który z dużą dozą prawdopodobieństwa uznać można za rodzaj akceleratora prowokacji i szykan w kontekście częstochowskiej *Gromiwoi/Lysistrate*, musiała być wypowiedź Profesora z 1955 roku w ankiecie „Nowej Kultury” zatytułowanej *Pisarze wobec dziesięciolecia*²⁰⁵. Doceniając nieliczne pozytywy minionego okresu (ruch wydawniczy), wydał druzgocący sąd o ówczesnej polityce kulturalnej, która — jak twierdził — spowodowała regres kultury duchowej przez ignorowanie naturalnych praw rozwojowych, w tym tradycji artystycznej. Widać wyraźnie, że był w poglądach na kwestię rozwoju kultury duchowej Uczniem swego Mistrza Tadeusza Zielińskiego i tu biło to źródło braku zgody na otaczającą rzeczywistość. W przytoczonej ankiecie za dowód regresu uznał wyrugowanie z repertuaru polskich teatrów dramatu antycznego. Ujął się za Schillerem odsuniętym z życia teatralnego przez władze partyjne.

Bezpośrednia współpraca Srebrnego z teatrem, zawsze mu bliska, okazała się możliwa za dyrekcji Wilama Horzycy w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu w latach 1945—1948²⁰⁶. Antyczna poezja dramatyczna z jej humanizmem

²⁰⁴ Cytat za: tamże.

²⁰⁵ S. SREBRNY: Głos w ankiecie: *Pisarze wobec dziesięciolecia*. „Nowa Kultura” 1955, nr 5.

²⁰⁶ W opracowaniu tej problematyki odwoływano się do prac: L. KUCHTÓWNA: *Wielkie dni małej sceny. Wilam Horzycy w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu 1945—1948*. Wrocław 1972 oraz TEJŻE: *Wstęp*. W: K. GÓRSKI: *Teatralia z lat 1938—1983*. Wybór i oprac.

i humanitaryzmem wyraźnie w oczach władz stanowić musiała niebezpieczeństwo, szczególnie w rękach takich twórców jak Horzyca i Srebrny. Nie wolno przemilczać, że Horzyca zetknął się z metodami polityki kulturalnej władz województwa śląsko-dąbrowskiego, kiedy usunięto go brutalnie wraz z Karolem Adwentowiczem z dyrekcji Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach²⁰⁷.

W Toruniu Horzyca stworzył najciekawszą polską scenę w tym okresie z wyraźnym poparciem i wsparciem większości środowiska akademickiego. Nie znaczy to jednak, że skończyły się problemy, a później szykany dotyczące tego artysty. Ich początku można doszukiwać się w toku prób utworzenia katedry teatrologii z Horzycą jako kierownikiem przez profesora Konrada Górskiego, pełniącego funkcję dziekana Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Wkrótce usunięto go również z teatru toruńskiego i rozpoczął się, najwyraźniej sterowany z premedytacją odgórnie, upokarzający *exodus* tego artysty po teatrach polskich²⁰⁸.

L. KUCHTÓWNA. Toruń 1999, s. 5—11; *80 lat Teatru w Toruniu 1920—2000*. Red. J. SKUCZYŃSKI. Toruń 2000.

²⁰⁷ Zob. G. GOLIK-SZARAWARSKA: *Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej. Rekonesans badawczy*. W: *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich. Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku*. Praca zbiorowa pod red. K. HESKIEJ-KWAŚNIEWICZ, A. RATUSZNEJ, E. ŻURAWSKIEJ. Katowice 2012, s. 135—153.

²⁰⁸ Potwierdzają to wstępne kwerendy autorki w archiwach IPN, w toku których dotarła do teczek T.W. Turgieniew (Jeden) IPN Wr 00142407, w którego doniesieniach znajdują się fragmenty na temat Wilama Horzycy. Z uwagi na kontynuację podjętej kwerendy autorka nie chciałaby w tym opracowaniu mówić jeszcze o szczegółach analizowanych i interpretowanych materiałów zwerbowanego przez SB hr. Wojciecha Dzieduszyckiego.

Ważnym pisanim dokumentem systemowego nękania Horzycy pozostają wspomnienia Jana Kosińskiego, który pisał m.in. „Zostałem w Poznaniu. Praca z Horzycą układała się dobrze — dopóki nie wykończono Horzycy” (s. 252) czy: „Okropnie smutne i upokarzające były jego ostatnie lata. Dobrze, że chociaż na zakończenie zdarzył mu się ten Narodowy” s. 254). J. KOSIŃSKI: *Jana Kosińskiego żywot pechowy*. W: TEGOŻ: *Kształt teatru*. Wydanie nowe poszerzone. Warszawa 1984.

Sytuację i postawę Wilama Horzycy omówił Erwin Axer w rozmowie przeprowadzonej przez Elżbietę Wysińską. W odpowiedzi na ujawnienie przez Wysińską, że Axer udzielił pomocy Horzycy po utracie dyrekcji w Poznaniu w roku 1951, twórca odpowiedział (*Rozmowy. Socrealizm codzienny, rozmowa Erwina AXERA i Elżbiety WYSIŃSKIEJ*. „Dialog” 1997, nr 7, s. 119—120): „On mnie pomógł, nie ja jemu. Wyreżyserował *Profesję pani Warren*, która stała się hitem, choć Berman się irytował i zawiadomił nas przez Sokorskiego, że bohaterami współczesności czynimy kurwy. Horzyca był dzielny. Brał teatry pełen nadziei i dobrej woli. Próbował lansować i nieraz realizował zgodnie ze swoimi upodobaniami i przekonaniem wielki repertuar, atakowany robił także sztuki sowieckie, raz po raz wywalany z teatrów tułał się po prowincji reżyserując, co się dało. Poglądów nie zmienił, nie udawał, że je zmienia. Pozostał wierny swoim przekonaniom i upodoba-

Po usunięciu Horzycy kierownictwo artystyczne teatru w sezonie 1951/1952 obejmuje Tadeusz Byrski. Pomocy udziela mu Profesor Srebrny (jeszcze za czasów wileńskich związany z małżeństwem Ireny i Tadeusza Byrskich więzami artystycznej przyjaźni), bez wątpienia ratując egzystencję zagrożonej placówki. Dostępne źródła nie są zgodne co do charakteru tej pomocy. Mowa jest nawet o wspólnym kierownictwie artystycznym, jednak liczne opracowania uściślają, iż Stefan Srebrny był czynnym konsultantem teatralnym w gronie innych profesorów: Henryka Elzenberga, Tadeusza Makowieckiego, Konrada Górskiego, Zygmunta Czernego, Tymona Niesiołowskiego, Leonarda Torwirta, Bronisława Jamontta²⁰⁹. Nie był to jedyny gest Profesora Srebrnego w obronie egzystencji teatru toruńskiego.

Charakter prowadzonych tu rozważań zmusza do próby spojrzenia na Profesora Stefana Srebrnego jako uczonego i jako człowieka. Wszystkie wspomnienia i omówienia, z którymi autorce dane było zetknąć się w ciągu bez mała trzydziestu lat, czyli od chwili, kiedy podjęła decyzję o zajęciu się twórczością naukową i artystyczną uczonego, zdają się ogniskować w tym, co zechciała napisać jego najbliższa Uczennica *pleno titulo* śp. profesor Zofia Abramowiczówna poproszona o przybliżenie sylwetki swego Mistrza²¹⁰. W liście do autorki z 28 grudnia 1982 roku pisała:

niom, pozostał patriotą, mistykiem, wyznawcą wieszczów, Wyspiańskiego, Chestertona i Shawa, piłsudczykiem, a nade wszystko wyjątkowo porządnym człowiekiem. Z nową elitą intelektualno-artystyczną niewiele chciał i mógł mieć wspólnego. Był »otwarty« na młodszych od siebie. Patronował Puzynie i Jabłonkównie. Nie zrywał więzów przyjaźni ze Słonimskim i Iwaszkiewiczem, choć czasem wyrzywały mu się o nich gorzkie uwagi. Przyjaźnił się z Mostinem. Korespondował z Vincenzem. Rzadko mówił źle o ludziach, nawet mieszkania przez długi czas nie miał i mimo usiłowań przyjaciół długo nie mógł go dostać w Warszawie. Kochał i cenił wysoko Schillera, chociaż Schiller nie zawsze był lojalny wobec niego”.

Erwin Axer zakończył swoje wspomnienia o Horzycy oceną jednoznaczną: „Umiął łączyć romantyczną postawę z pragmatyzmem, pozostając czystym. A to trudne” (tamże, s. 120)

²⁰⁹ Zob. *Prof. dr Konrad Górski, o studium teatrologicznym w Toruniu*. Rozmawiał Józef SZCZAWIŃSKI. „Kierunki” Warszawa—Kraków 1962, nr 30, s. 10.

²¹⁰ Przed obroną doktoratu Pani Profesor [pisownia oryginalna — przyp. red.] napisała do autorki:

„Toruń, 28/VII 87

Droga Pani Grażyno,

Wysłałam Pani odpis recenzji, którą jednocześnie wysyłam w 3 egz. do Dziekanatu*. Przygotowując się do rigorosum niech Pani zwróci uwagę na *Świat antyczny a my* Zielińskiego i *Co zawdzięczamy...* Srebrnego. A tymczasem serdecznie życzę wypoczynku wakacyjnego.

Z. Abramowiczówna *Chyba zdążę dopiero jutro!”.

Słowa skreślone zostały na odwrocie fotografii, na której Pani Profesor [pisownia oryginalna — przyp. red.] zmierza na Jasną Górę. Wtedy jeszcze autorka nie była

Był to prawdziwy uczony: skromny, nieubiegający się o żadne zaszczyty, absolutnie bezinteresowny, trzymający się na uboczu. Nigdy nie zgodził się być dziekanem wydziału ani piastować żadnej kłopotliwej funkcji (niektórzy zarzucali Mu wygodnictwo)²¹¹.

We fragmencie, w którym znalazło się omówienie warsztatu naukowego Profesora, uczona stwierdziła:

Jego własne prace były „koronkowe”, jak określił to jeden z kolegów naukowców, ale pracował powoli i częściowo na skutek tej niezwykłej precyzji napisał właściwie, poza przekładami, stosunkowo niewiele. Przeprowadził też tylko dwa doktoraty i dwie habilitacje²¹².

W omówieniu twórczości i działalności Stefana Srebrnego zamieszczonym w jubileuszowym wydaniu „Eos” znalazły się następujące słowa charakterystyki uczonego przez jego najbliższą Uczennicę:

Mało kto pozostawia po sobie pamięć tak nieskazitelnej prawości osobistej i naukowej, tak zupełnej bezinteresowności i skromności w życiu, tak wyłącznego oddania nauce i sztuce bez myśli o korzyściach osobistych, takiego umiłowania ideałów humanistycznych. Kochając głęboko Helladę, miał umysł i serce otwarte na piękno i wartość także innych kultur, jak najdalszy był od wszelkiej ciasnoty, wyłączności, małostkowości. Sympatia dla ludzi, życzliwość, dyskrecja i niezmierna delikatność wręcz promieniowały od Niego. Niczego nigdy nie osiągnął cudzym kosztem, nikomu chyba przez całe życie nie wyrządził przykrości²¹³.

Dla prowadzonych rozważań ważne jest określenie stosunku Profesora Stefana Srebrnego do wiary i religii. Profesor Zofii Abramowiczównie autorka za wdzięcza informację, że Uczony był protestantem. Charakter swej wiary określił on sam w liście skierowanym w 1956 roku do Marii Wiercińskiej po śmierci jej męża Edmunda Wiercińskiego, który autorka odnalazła w Archiwum Muzeum Teatralnego w Warszawie i opublikowała na łamach „Meandra”:

Nie jestem „wierzący” w sensie ścisłego uznawania jakichś z góry przepisanych dogmatów. Wiara — to dla mnie jakieś wewnętrzne przeświadczenie, od którego się nie można uwolnić, to raczej uczucie, które istnieje

świadoma wymowy otrzymanej przesyłki chociaż od tamtej chwili zawsze ją z sobą miała.

²¹¹ List Zofii Abramowiczówny (w zbiorach autorki).

²¹² Tamże.

²¹³ Z. ABRAMOWICZÓWNA: *Stefan Srebrny*. „Eos” 1963, r. LIII, s. 23.

i nie znika mimo wszelkich wątpliwości, mimo wszelkich rozumowych argumentów. I w tym znaczeniu nie mogę nie wierzyć w sens wszystkiego, co się dzieje, nie może mi wystarczyć czysta przyczynowość, która człowiekowi nieposiadającemu takiego uczucia tak łatwo wszystko wyjaśnia. Ale sens ten zrozumieć jest niepodobieństwem. I niepodobieństwem jest odpowiedzieć na pytanie, dlaczego nam nie dano go zrozumieć; ale znowu mam uczucie, że i w tym, że nam tego nie dano, jest też jakiś sens. A sens świata — to to samo, co Bóg, nic bardziej konkretnego nie potrafię o nim powiedzieć²¹⁴.

Na zakończenie podjętych rozważań powtórzyć przyjdzie opinię profesora Jerzego Axera przekazaną autorce w toku prac redakcyjnych nad publikacją Tadeusza Zielińskiego *Listów do Stefana Srebrnego* w Ośrodku Badań nad Tradycją Antyczną w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej w 1997 roku, którą z pełnym przekonaniem powtórzyła w biogramie uczonego: „Panuje o nim opinia jako o znakomitym uczonym hellenście i wybitnym tłumaczu antycznej dramaturgii greckiej. Powszechnie uważany był za człowieka nadzwyczajnych zalet charakteru”²¹⁵.

²¹⁴ List Stefana Srebrnego do Marii Wiercińskiej. „Meander” 1989, nr 7—12, s. 383—385.

²¹⁵ G. GOLIK-SZARAWARSKA: *Stefan Srebrny 1890—1962*. W: Tadeusz ZIELIŃSKI: *Listy do Stefana Srebrnego*. Oprac. G. GOLIK-SZARAWARSKA. *Słowo wstępne* J. AXER. Warszawa 1997, s. 143.

The Polish Premiere of *Prometheus bound* by Aeschylus Translated by Stefan Srebrny as a Research Problem

Summary

Prometheus Bound by Aeschylus, translated by Professor Stefan Srebrny, was the foundation for the Polish premiere, which was performed in Teatr Polski in Bydgoszcz on the 2nd of December 1961. Stanisław Bugajski, the director of the performance, made the significant transformations in the translation, making cuts in a text and abandoning the archaizing applied by Srebrny in the spirit of the dramatic poetry of Stanisław Wyspiański. The cooperation of Bugajski and the stage designer Jan Kosiński, and the composer Zofia Łosakiewicz, was intended as an artistic experiment in the domain of the mystery-oratory stage form of the ancient Greek tragedy. Such a vision, in principle, complied with the views of Professor Srebrny in relation to the staging of the Antiquity in a modern theatre. Due to the pressure of the political circumstances, the content of the premiere performance was updated in an attempt to impose a message adhering to the governing ideology. The acting of Halina Słojewska as Io and of Jan Zdrojewski as

Prometheus did not lose its artistic value. The premiere in Bydgoszcz was connected with the performance of *Lysistrata* (*Gromiwoja/Lysistrate*) by Aristophanes in Teatr Wielki in Częstochowa on the 5th of November 1955. The dramatic development, staging and direction were conducted by Eugeniusz Aniszczenko — a regime creator who referred to his cooperation with Stefan Srebrny, having been his student at the Stefan Batory University in Vilnius. Actually, the basis for the premiere in Częstochowa was a modernistic translation by Edmund Żegota Cięglewicz. Only the theatre programme included a text concerning the Aristophanes's antique comedy written by Professor Srebrny, the prominent Polish translator of the comedy writer's legacy. The grounds for Professor Stefan Srebrny's text was the intention to commemorate The 2400th Anniversary of birth of Aristophanes, as officially proclaimed by the World Peace Committee. The performance in Częstochowa was used in the course of a disintegration operation of the secret service of the PRL (the People's Republic of Poland) by the introduction of an anti-church message against Cardinal Stefan Wyszyński, the Primate of Poland, at that time interned in Kołomyża. Concurrently, the artistic output of Professor Stefan Srebrny, the stage producer of *Oedipus the King* by Sophocles in the Pohulanka Theatre in Vilnius in 1935 underwent political manipulation. The personal drama of Stefan Srebrny and people close to him has been revealed in the study in relation to the scientific and artistic achievements of the said scholar. The study also refers to the complicated history of the Church and the state in 1945—1962 and to the context of the modern history of the Polish theatre.